



**HAL**  
open science

## Vidas et miniatures dans les chansonniers occitans A, I et K : un ” double filtre métatextuel ” ?

Jean-Baptiste Camps

► **To cite this version:**

Jean-Baptiste Camps. Vidas et miniatures dans les chansonniers occitans A, I et K : un ” double filtre métatextuel ” ?. Quand l’Image relit le texte, Mar 2011, Paris, France. pp.201-219. halshs-00824002

**HAL Id: halshs-00824002**

**<https://shs.hal.science/halshs-00824002>**

Submitted on 20 May 2013

**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.

[Version d'auteur de l'article publié dans *Quand l'Image relit le texte: regards croisés sur les manuscrits médiévaux (Paris 15 et 16 mars 2011)*, éd. Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 201–219].

VIDAS ET MINIATURES DANS LES CHANSONNIERS OCCITANS A, I ET  
K :

UN « DOUBLE FILTRE MÉTATEXTUEL » ?

## Le modèle des chansonniers A, I et K et la place de l'image

Lorsque des troubadours, dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, prennent le chemin de l'Italie et de ses cours, ils emmènent avec eux une lyrique destinée à y connaître une nouvelle floraison. Cette implantation en Italie du Nord de la lyrique occitane explique le rôle joué par la Vénétie comme « conservatoire » de la poésie des troubadours<sup>1</sup>. Elle induit également le besoin d'explicitation et de contextualisation des poèmes de la lyrique occitane, causé par un décalage à la fois chronologique, géographique et linguistique, qui donne naissance à un corpus de textes que nous qualifions de *biographies des troubadours* depuis Raynouard<sup>2</sup>, et qui regroupe des commentaires d'un poème particulier, les *razos*, et des biographies générales des troubadours, les *vidas*. Ces dernières tirent leurs informations des poèmes d'un troubadour et d'un nombre restreint d'autres sources pour en retour expliciter les poèmes, en fixer une interprétation, une exégèse presque, fondée sur la vie de leur auteur, dans un mouvement que Laura Kendrick qualifie de « circularité herméneutique »<sup>3</sup>. C'est dans ce contexte de développement d'un canon<sup>4</sup> que se déroule un phénomène de mise par écrit de la lyrique occitane,

---

1 Voir G. Folena, 1990, « Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete », in *Culture et lingue nel Veneto medievale*, Padoue, Editoriale Programma, p. 1-37, à la p. 2.

2 F.-J.-M. Raynouard, 1820, *Biographies des troubadours et appendice à leurs poésies imprimées dans les volumes précédents*, Paris, Firmin Didot.

3 L. Kendrick, 2001, « L'image du troubadour comme auteur dans les chansonniers », in M. Zimmermann (éd.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des Chartes, p. 508-519, à la p. 513.

4 R. Antonelli, 2008, « Il canone della lirica provenzale nel Veneto », in G. Lachin (éd.), *I Trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28–31 ottobre 2004)*, Rome et Padoue, Antenore, p. 207-226.

qui donne naissance, au cours de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, aux premiers chansonniers occitans que nous ayons conservés.

Parmi ceux-ci, un groupe se distingue par la présence de *vidas*, de miniatures et par un modèle de mise en page particulier. Il s'agit des chansonniers AIK, tous trois vénètes, voire, d'après les développements historiographiques les plus récents, originaires de Venise même<sup>5</sup>, et datant du dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, auxquels on pourrait ajouter le chansonnier B, quoique son lieu d'origine soit sujet à débat et qu'en dépit des espaces réservés les miniatures n'y aient jamais été ajoutées<sup>6</sup>. Les chansonniers A et B partagent des sources communes, tandis que I et K, tellement proches qu'on a pu les qualifier de « chansonniers jumeaux », proviennent manifestement du même atelier. A contient 52 *vidas* et 45 miniatures, I et K 87 biographies et respectivement 92 et 78 miniatures. Tous trois manuscrits de grand format, commençant par les tables, ils se divisent en trois grandes sections, consacrées aux trois genres principaux de la lyrique occitane, les *cansos*, *tensos* et *sirventes*. Les sections des *cansos* et des *sirventes* sont elles-mêmes divisées en sections d'auteur. La division en trois grandes sections et l'ordre dans lequel se suivent les sous-sections consacrées à chaque auteur sont conçus comme un moyen d'établir une hiérarchie entre les genres, les textes et les auteurs. Dans A, cet ordre est particulièrement clair, avec, au sein de la section des *cansos*, une répartition des troubadours en trois groupes : celui des plus grands troubadours, puis celui des troubadours d'importance moyenne et enfin celui des troubadours mineurs. Qui plus est, le groupe des troubadours d'importance moyenne se divise lui-même selon le rang social : figurent en premier les clercs, suivis des nobles et enfin des bourgeois, serviteurs et jongleurs. *Vidas* et miniatures

---

5 F. Zinelli, 2007, « 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* », *Medioevo Romanzo*, n° 31, p. 7-69, ainsi que G. M. Canova, 2008, « Il poeta e la sua immagine : il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali AIK e N », in *I Trovatori nel Veneto...*, cit., p. 47-76.

6 Il faudrait peut-être ajouter le fragm. *Romegialli*, quoique les miniatures qu'il contient y illustrent une *razo* (P. Rajna, 1924, « Varietà provenzali. IV. Bertran de Born nelle bricche di un canzoniere provenzale », *Romania*, n° 50, p. 233-246) et le ms. H, même si celui-ci est un exemplaire de travail d'un érudit plutôt qu'un chansonnier luxueux, et s'il ne contient que huit miniatures représentant des *trobairitz* ; N, quoique vénète et comprenant des enluminures, ne contient pas de *vidas* ; M, de modèle vénète est vraisemblablement originaire de Naples ; les chansonniers languedociens enluminés (E, C et R), plus tardifs, possèdent un programme iconographique sensiblement différent, et ne font pas figurer les textes biographiques au début des sections d'auteur, mais dans une section dédiée.

participent également de ce mouvement, comme on peut le voir dans la structuration des sections d'auteurs, qui débutent par la *vida* à l'encre rouge, et une miniature représentant le troubadour, souvent décrite comme un portrait, et contenue dans l'initiale du premier poème. Maria-Luisa Meneghetti qualifie de « doppio filtro metatestuale » cette biographie, qui emprunte la majeure partie de ses éléments aux œuvres du troubadour, et ce portrait, « che trasforma il racconto biografico in una sorta di *flash* esemplare »<sup>7</sup>. La question demeure toutefois des modalités de cette transformation, des outils employés par l'image, et des sources autres que la *vida* auxquelles elle pourrait puiser. En quelques mots : peut-on superposer ces deux filtres ?

### Les postilles du chansonnier A<sup>8</sup>

La tentative pour dégager une première typologie des liens entre *vidas* et miniatures est facilitée par la présence dans A de postilles, instructions laissées au miniaturiste. Écrites dans un dialecte vénitien<sup>9</sup>, qui devait être la langue de l'atelier, elles sont parfois influencées par la langue occitane de la *vida* dont elles s'inspirent (postille 33). L'auteur des ces instructions n'est pas clairement identifié. Angelica Rieger les considérait comme les *desiderata* d'un client<sup>10</sup>. On a pu y voir les préconisations d'un « concepteur » du ms., ou, pourquoi pas, les instructions d'un chef d'atelier ou d'un « maître peintre », les deux pouvant d'ailleurs être une seule et même personne<sup>11</sup>. Parfois, tandis qu'un maître réalise les miniatures les plus importantes, voire conçoit la mise en page du ms. et son programme iconographique, il délègue le reste du travail à un apprenti ou à un peintre moins considéré, travaillant

---

7 M.-L. Meneghetti, 1992, *Il pubblico dei Trovatori, ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Turin, Einaudi, p. 348.

8 Le texte de ces postilles est donné en annexe de cet article ; pour les miniatures et les *vidas* qui les accompagnent, nous ferons référence, entre crochets droits, aux numéros qui leur sont attribués dans J.-L. Lemaître et F. Vielliard, 2006, *Portraits de troubadours : initiales des chansonniers provençaux I & K* (Paris, BnF, ms. Fr. 854 et 12473), Paris, Bocard, et dans Eid., 2008, *Portraits de troubadours : initiales du chansonnier provençal A* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232), Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana.

9 Voir F. Zinelli, 2007, p. 8-9.

10 A. Rieger, 1985, « *Ins e.l cor port, dona, vostra faisso*. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure médiévale dans les chansonniers de troubadours », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 28, p. 385-415, à la p. 393.

11 H. Toubert, 1990, « Fabrication d'un manuscrit : l'intervention de l'enlumineur », in H.-J. Martin et J. Vézin (éds), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, p. 417-420, aux p. 419-420.

sous sa coupe<sup>12</sup> : ceci permettrait d'expliquer les quelques enluminures d'une facture plus médiocre, réalisées par un peintre différent de l'enlumineur principal qui se suivent dans le dernier tiers du X<sup>e</sup> cahier et l'ensemble du XI<sup>e</sup><sup>13</sup>. Dans ces enluminures plus médiocres, lorsque la postille n'est pas respectée, c'est apparemment qu'elle a été jugée trop ambitieuse (postilles 27, 28, 30). Rédigées à un stade préliminaire d'élaboration du ms., ces instructions contiendraient ainsi des projets de représentation et seraient destinées à une forme d'harmonisation, afin d'assurer la cohérence du programme iconographique, ce qui expliquerait qu'elles ne soient pas toujours suivies à la lettre et que le peintre se permette d'aller plus loin. Il se peut aussi qu'elles reprennent certains éléments d'un modèle perdu et on sait que la pratique de la copie pouvait s'appliquer tant au texte qu'à l'illustration<sup>14</sup>. De ce phénomène, les manuscrits « jumeaux » IK paraissent garder quelques traces, comme pour Guiraut de Bornelh accompagné de ses « dos cantadors », [IK8], bien qu'il soit délicat d'en être certain dans le contexte de standardisation des représentations.

De manière générale, ces postilles s'inspirent de la *vida* dont elles extraient parfois l'illustration d'un épisode marquant, comme l'emprisonnement du Vénitien Bertolome Zorzi à Gênes (postille 40), ou bien choisissent de mettre en valeur un aspect ou un détail de la biographie (postille 35). La plupart du temps elles se cantonnent à en extraire une désignation générale du troubadour, essentiellement une désignation sociale. Une étude croisée de ces désignations dans les *vidas* et dans les postilles (voir fig. 1, le graphique, dit de Bertin-Cibois, représentant les écarts à l'indépendance, attraction en rouge et répulsion en bleu) nous permet de les regrouper ainsi : les clercs et les lettrés (clercs, chanoines, l'évêque Folquet de Marseilha et le Monge de Montaudon), ainsi que les maîtres, désignation toutefois un peu plus

---

12 A. Timmermann, 2003, « The Workshop Practice of Medieval Painters », in P. Lindley (éd.), *Making Medieval Art*, Donington, Sahun Tyas, p. 42-53, à la p. 46.

13 Soit les fol. 125-140, fait déjà remarqué pour les miniatures des fol. 125-134 (les fol. 134v-140 ne comportent pas de miniatures) par M.-L. Meneghetti, 1992, p. 334, note 51, et noté également, pour les miniatures des fol. 125-127 par J.-L. Lemaître et F. Vielliard, 2008, p. XLVII–XLVIII ; j'emploie la numérotation des cahiers par M. Careri et A. Lombardi, 1998, « *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)*, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana.

14 Voir notamment Toubert, 1990, p. 417.

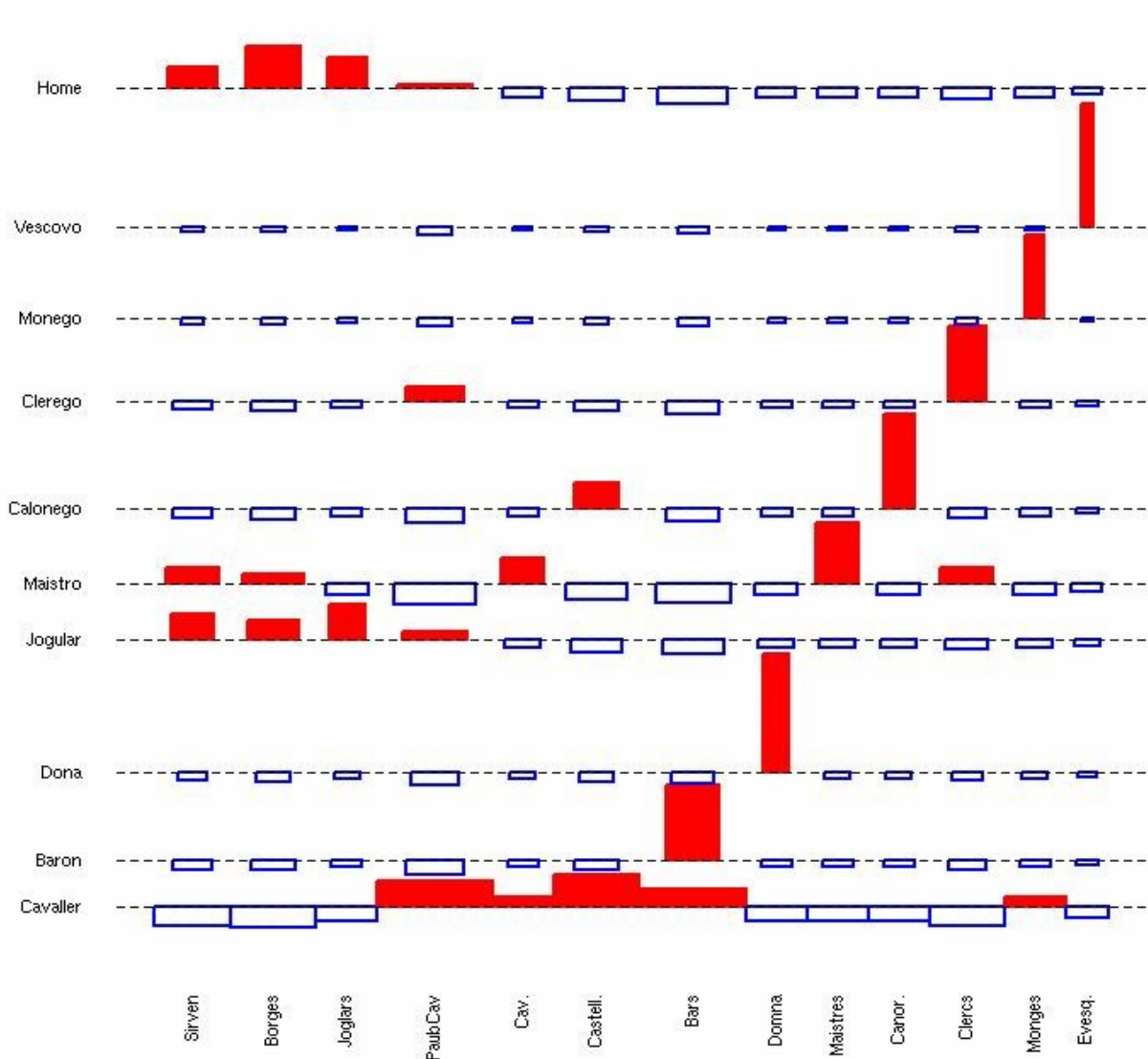


fig. 1: Représentation graphique des écarts à l'indépendance : désignation sociale dans les postilles (en ligne) et dans les vidas (en colonne).

délicate<sup>15</sup> ; les chevaliers et les nobles<sup>16</sup> ; et ceux qui ne sont ni clercs, ni

15 Dans la *vida* elle est réservée à deux troubadours particulièrement éminents et reconnus comme tels, Peire d'Alvernha et Guiraut de Bornelh et doit être comprise comme « maître des troubadours ». Mais postilles et miniatures de A en font une relecture plus exhaustive, étendant cette estime à un représentant illustre du *trobar clus* et à un troubadour dont la *vida* souligne la connaissance des lettres (« e fon sotils hom de lettras e de sen natural »). En outre, les miniatures interprètent cette maîtrise comme un titre universitaire et élargissent encore le nombre de « maîtres » par rapport aux postilles.

16 Par rapport aux *vidas* qui retranscrivent une hiérarchie nobiliaire assez bien établie, avec les pauvres chevaliers d'un côté, et les châtelains, barons et grands nobles de l'autre, les postilles assimilent la plupart des nobles à des chevaliers et réservent le terme de baron uniquement aux plus grands : le prince de Blaye, le vicomte de Saint-Antonin et le comte d'Auvergne. De manière générale, les

nobles, notamment les jongleurs<sup>17</sup> ou les bourgeois<sup>18</sup>. La désignation, peu caractéristique, comme *home* est appliquée surtout à ce troisième groupe (et parfois aux pauvres chevaliers), mais elle est encore plus caractéristique des troubadours pour lesquels le ms. ne conserve pas de *vida* ou une *vida* sans désignation sociale. Dans ces cas, la miniature peut se réduire à une représentation de « niveau zéro », comme c'est le cas pour Guiraut de Luc [A42] ou Bertran d'Alamanon [A26].

Les postilles ne sont pas toujours respectées à la lettre, et il arrive que la miniature soit dépassée le souhait de la postille, soit remplace la représentation demandée par une autre qui a paru plus adaptée. La miniature peut ainsi être plus proche de la *vida* ou puiser à d'autres sources, comme c'est le cas avec l'épervier. La représentation d'un épervier vient en effet agrémenter trois miniatures de A, appelée deux fois par la postille (postilles 6 et 20), et une fois non (postille 33). Pour le Monge de Montaudon, sa *vida* nous informe qu'il était seigneur d'une cour poétique, le *Poi Santa-Maria*, et y avait le privilège de « dar l'espervier », c'est-à-dire de récompenser d'un épervier le troubadour vainqueur des joutes poétiques. Pour les deux autres, la *vida* ne contient aucune référence explicite à un épervier : ici, l'auteur de la postille (deuxième cas) et le miniaturiste (troisième cas), peut-être d'ailleurs la même personne, font en réalité montre d'une connaissance fine de la lyrique occitane, puisque la présence de l'épervier fait écho à la présence de ces deux troubadours dans un *sirventes* du Monge de Montaudon, le *Pois Peire d'Alvernh'a cantat* [BdT 305,16], dans lequel le Monge se moque des troubadours qui l'entourent ; cette présence tend à démontrer qu'ils étaient des proches du Monge et qu'ils ont pu participer à la cour du Puy Sainte-Marie et y recevoir la distinction de l'épervier.

En d'autres occasions, toutefois, la postille n'est absolument pas respectée et le miniaturiste a choisi une représentation qui lui paraissait plus adaptée pour différents types de raisons : parfois, vraisemblablement par manque de place, inadéquation du format de la lettre avec la représentation demandée ou parce que celle-ci paraissait

---

miniatures de A, qui mettent en avant la figure du maître, apportent moins de soin à la retranscription de la hiérarchie nobiliaire que le font celles de I.

17 Les postilles et miniatures de A font un usage assez large de la figure du jongleur. Elles l'appliquent à des personnages désignés comme jongleurs dans la *vida*, mais également à des troubadours pour lesquels une autre désignation est donnée mais qui à un moment ou un autre sont devenus jongleurs.

18 Postilles et miniatures de A ne font pas emploi de cette figure, présente pourtant dans les *vidas*, mais surtout reprise par les miniatures des deux autres chansonniers (voir par exemple IK55, 57 ou 63).

trop complexe. Dans ces cas, il opte généralement pour une représentation plus conventionnelle, qu'il peut ramener à un modèle plus connu, notamment à cette typologie sociale que l'étude des désignations nous a permis d'esquisser. Il va parfois même puiser dans un répertoire extérieur à la lyrique occitane des représentations classiques : ainsi, lorsque la postille lui demande, pour Richard Cœur de Lion, de représenter « *.I. re d'Englat(er)ra ke parle te(n)çona(n)do cu(n) .I. baron* » (postille 44), en l'absence de *vida* le miniaturiste choisit de représenter le roi-poète comme *le* roi-poète qu'il connaît le mieux, c'est-à-dire le roi David.

Les enlumineurs de nos manuscrits employaient-ils des « carnets de modèles »<sup>19</sup> ? C'est une hypothèse qu'on ne peut exclure, et que viennent soutenir une forme de standardisation et une typologie somme toute assez claire des représentations, même si, de temps à autre, les miniaturistes font preuve d'une grande originalité, notamment dans le traitement de Guilhem de Cabestanh dans I. La légende qui forme le motif principal de la *vida* de Guilhem de Cabestanh est celle, bien connue, du cœur mangé, qui donne lieu à une des nouvelles du *Décameron*, et que l'on retrouve ailleurs dans le *Roman du châtelain de Coucy*, le *Lai de Guirun*, la légende indienne du Raja Rasàlu et bien d'autres encore<sup>20</sup>. Ce motif narratif hors du commun fait bénéficier Guilhem d'un statut très particulier, parfois assimilé à celui d'un « martyr » de l'amour courtois (et ce au moins autant que Jaufré Rudel<sup>21</sup>), ce qui est transcrit de façon surprenante dans la miniature qui représente Guilhem complètement de dos, le visage caché. Ce type de représentation de dos, unique à ma connaissance dans le corpus des miniatures de chansonniers occitans, n'est pas par ailleurs excessivement fréquent dans l'enluminure médiévale. Les portraits de personnages, seuls, de dos, et dont on ne peut voir le visage, sont en réalité assez rares – et pour cause, l'idée paraît quelque peu contre-intuitive. Si dans quelques cas, la mise en page peut l'expliquer<sup>22</sup>, dans d'autres, la

---

19 Voir Toubert, 1990, p. 417.

20 Pour un dépouillement bibliographique récent, voir M. Di Maio, 2005, *Le coeur mangé: histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Paris Sorbonne, ainsi que S. Gaunt, 2003, « *Le Cœur a ses raisons : Guillem de Cabestanh et l'évolution du thème du cœur mangé* », in R. Castano, S. Guida et F. Latella (éds), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc: actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002*, Rome, Viella, p. 363-73.

21 *Ibid.*, p. 364.

22 Par exemple dans le ms. Chaumont, Bibl. municip., 32, fol. 424v (Bréviaire à l'usage de Langres, dit Bréviaire de Jean I<sup>er</sup> d'Amboise, fin du XV<sup>e</sup> siècle), où



représentation peut faire référence à un épisode très particulier<sup>23</sup>. Comment dès lors interpréter notre représentation ? Pourrait-il s'agir d'une évocation de la position du prêtre au cours de l'Eucharistie ? Ou bien faut-il y voir une forme de déshumanisation ? Une évocation du départ, de l'exil, de la mort ? Ou bien encore l'expression d'une forme de tabou face à l'anthropophagie, puisque ce que l'on représente de dos est ce qu'on ne peut ou ne saurait voir, ce que l'on n'a pas le droit de voir ? De manière plus générale, cette position très particulière prend tout son sens par son unicité au sein de ce corpus de portraits et par son caractère atypique.

## Deux vocabulaires

On a vu que les postilles de A tiraient du texte des *vidas* une désignation sociale du troubadour, qui participait de la construction de la miniature. Mais ce fait n'est pas un hasard : les *vidas* en elles-mêmes se construisent en grande partie autour de ces désignations sociales. Tant le texte que l'image utilisent un vocabulaire qui leur est propre pour définir les troubadours. Dans le texte des biographies, ce vocabulaire prend la forme d'un nombre limité de formules récurrentes relatives aux qualités du troubadour, ainsi qu'un certain nombre de motifs narratifs structurés autour d'éléments tels que la présence ou l'absence du *plazer d'amor*, la réciprocité amoureuse, voire l'absence complète de motif amoureux au profit de thèmes liés à la pauvreté ou l'itinérance. Ce vocabulaire restreint de désignations, formules et motifs employés par le texte a son équivalent dans l'image, qui développe elle aussi un vocabulaire clairement défini, qui s'exprime au travers des attributs, du décor, du costume, des gestes et des positions<sup>24</sup>.

figure un personnage regardant le texte.

23 Ainsi, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, dans certaines Bibles moralisées, des enlumineurs représentent Dieu de dos, la plupart du temps en accordance avec Exode, 33, 20, *Non poteris videre faciem meam: non enim videbit me homo, et vivet*, comme dans la Bible de Wenceslas de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle (Vienne, ÖNB, cod. 2759, fol. 90) ; en d'autres occasions pour figurer le Dieu créateur ou le Dieu en colère se détournant des fidèles voir F. Böespflug, 2004, « Dieu de face, Dieu de dos. À propos d'une vision de Moïse dans l'enluminure médiévale », *Le monde de la Bible*, 156, p. 44-51 ; id., 2008, *Dieu et ses images : une histoire de l'Éternel dans l'art*, Montrouge, Bayard, p. 41, note 45, et p. 151-152 ; l'auteur note, en outre, p. 444, la nécessité de réaliser une enquête approfondie sur les positions de Dieu [notamment de dos, de profil] dans l'iconographie).

24 Pour l'étude de ces désignations sociales et de leur impact tant sur le contenu des *vidas*, que des représentations, nous renvoyons à notre article, J.B. Camps, 2012, « *Peirols si fo uns paubres cavalliers* : lire les troubadours dans les chansonniers

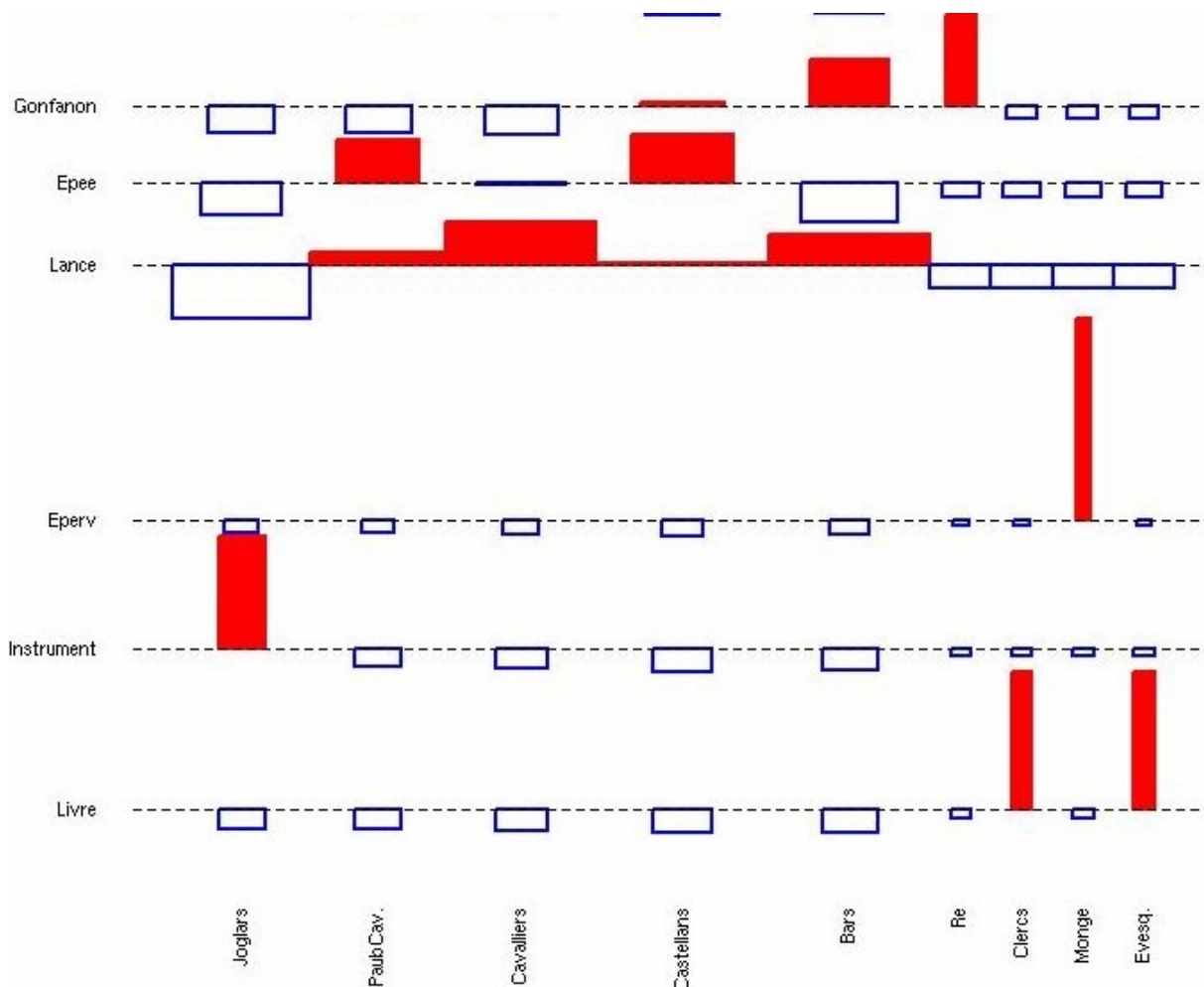


fig. 2: Représentation graphique des écarts à l'indépendance : accessoires et désignation sociale dans les miniatures de I.

Les objets que les troubadours portent dans les mains constituent l'élément peut-être le plus évident de ce vocabulaire de l'image. On pourrait naïvement s'attendre à trouver, dans les mains de ces poètes et musiciens, textes et instruments de musique. Ces éléments sont en réalité assez rares et dotés d'un sens particulier. Comme on peut le voir en fig. 2 ces attributs se répartissent clairement entre les trois groupes. Dans les trois manuscrits, les instruments de musique, huit en tout et pour tout (trois dans A, quatre dans I et un seul dans K), qu'il s'agisse de la vièle à archet, de loin le plus fréquent<sup>25</sup>, du tambourin et galoubet [I19], de la

A, I et K », *Medioevo Romanzo*, n° 36–2, p. 310–347.

<sup>25</sup> Cette domination semble correspondre à une réalité historique. Qualifiée par les postilles de *viola*, il s'agit toujours de vièles de bras à trois cordes [A7, 35, IK59].

harpe à sept cordes [I103]<sup>26</sup>, peut-être aussi de la citole<sup>27</sup>, sont les attributs uniquement de personnages décrits dans la *vida* comme jongleurs, et ce contrairement même au texte des biographies qui mettent parfois en avant les qualités de musicien d'un troubadour sans que celui-ci soit nécessairement qualifié de jongleur (comme le baron Pons de Capdueil [A9] qui selon sa *vida* savait pourtant « ben viular »). La situation est encore plus nette en ce qui concerne les supports de l'écrit : il n'y a vraisemblablement aucun troubadour représenté tenant le rouleau de ses œuvres à la main et les livres sont, dans nos manuscrits, l'emblème des lettrés, maîtres, clercs et chanoines. Dans A qui a une prédilection pour cette figure (pour quatre représentations [A2, 21, 23, 24], une seule dans I [I7] comme dans K [K21]), on rencontre trois attitudes différentes : la lecture du chanoine Daude de Pradas [A24], confirmée par la postille « .I. calonego ka leça » ; la position du scribe, assis devant un feuillet de parchemin pas encore relié, et qui est sans surprise le fait d'un moine (« lo monges » Gaubert de Puycibot [A21]) ; enfin, l'attitude du détenteur du savoir désignant le livre, dans une posture plus doctorale ou religieuse que poétique [A2, 23]<sup>28</sup>. On rencontre, en outre, dans les représentations d'Aimeric de Peguilhan et d'Uc de Saint Circ dans A une baguette, portée sur l'épaule [A30, 34], qui est réservée à ces deux troubadours venus en Italie du Nord où ils étaient peut-être considérés comme des maîtres ès *trobar*, ce d'autant plus que la *vida* d'Uc nous dit qu'il a été « ad escola a Monpeslier » et y a « apres tensus e cansos e vers e sirventes e coblas... », tandis que celle d'Aimeric de Peguilhan dit seulement qu'il « apres tensus e cansos e sirventes ». De là, on pourrait bien considérer ce bâton comme une férule, un signe distinctif du maître<sup>29</sup>.

26 Cette harpe se rattache aux harpes de petite taille et dont on peut jouer debout ; voir C. Homo-Lechner, 1996, *Sons et instruments de musique au Moyen Âge : archéologie musicale dans l'Europe du VII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Errance, p. 89-90, 100-103, et 139-140.

27 L'instrument à quatre ou cinq cordes que porte Albertet de Sisteron [I83] évoque la citole, « 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 », *ibid.*, p. 139.

28 IK, eux, ne distinguent que le clerc en train de lire devant son pupitre [I7 et K21] du personnage portant à la main un livre fermé, signe ostensible de son statut, comme l'évêque Folquet de Marseille [IK71] et le Monge de Montaudon [K46].

29 Cette baguette se différencie de celle, à l'extrémité fleurdelysée, portée par certaines des trobairitz du chansonnier H, et qui plutôt qu'un « bâton de folie » (J. Anglade, 1924, « Miniatures des chansonniers provençaux », *Romania*, n° 50, p. 593-604, à la p. 596), serait un « signe de distinction » (D. Rieger, 1971, « Die 'Trobairitz' in Italien. Zu den altprovenzalischen Dichterinnen », *Cultura*

Mais au-delà de ces attributs quelque peu exceptionnels, les attributs les plus fréquents de ces troubadours sont vraisemblablement les armes (portées par quarante troubadours, vingt-sept dans I, huit dans K, cinq dans A)<sup>30</sup> et l'équipement militaire, particulièrement dans I. Ce fait, qui pourrait paraître surprenant au premier abord, a en réalité une explication simple : on a vu que l'image mettait l'accent sur la qualification sociale des troubadours. Parmi ceux-ci, se trouve un grand nombre de chevaliers et de nobles, ou, pour reprendre les termes des biographies, de *paubres cavalliers* d'un côté, et de *castellans*, *barons* et grands nobles de l'autre. Les armes jouent le rôle de marqueur social de ce groupe, et, la gradation dans la qualité de cet équipement militaire sert également à retranscrire la hiérarchisation du groupe nobiliaire. Ainsi, le fait de porter une simple lance et un équipement minimal est caractéristique des pauvres chevaliers, tandis que les nobles plus puissants portent un équipement défensif supérieur, un heaume, une meilleure armure. Surtout, les nobles plus puissants se distinguent par la housse de cheval armoriée et le port du gonfanon : en dernier lieu, ce sont les armoiries qui sont l'emblème le plus visible de cette hiérarchisation du groupe nobiliaire (fig. 3). Le degré de réalisme dans les armoiries est aussi fonction de celui qui les porte : ainsi, tandis que bien souvent les décorations des écus semblent

---

*Neolatina*, n°31, p. 205-223, à la p. 231, n. 31), ou peut-être « un symbole de corporation ou de confrérie confié aux troubadours (professionnels) pour la distinction et la maîtrise de leur art », « une stylisation du fameux « rouleau sur lequel les poètes devaient noter leurs chansons » ou bien encore une forme de « bâton de chef d'orchestre » que les troubadours auraient employé pour se distinguer des jongleurs (A. Rieger, 1985, p. 391-392). Plus récemment, M. Jullian, 2007, « Images de Trobairitz », *Clio : Histoire, Femmes et Société*, n° 25, p. 165-183, à la p. 177, a vu dans ce bâton fleuri réservé aux *trobairitz* de H, et jamais associé à une figure masculine, « l'indice de la performance et l'attribut même de la femme qui chante », par comparaison avec un manuscrit astrologique, le *Liber astrologiae*, réalisé en Italie du Sud dans le deuxième quart du XIII<sup>e</sup> siècle et dans lequel, sur le folio consacré au premier décan du Cancer 25, 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" ».

30 Parmi ces armes, on trouve quatre masses d'armes [I 22, I 37, I 51, I 77] (l'arme que porte Peirol [K45] est assez similaire) ; l'épée est, de façon peut-être plus surprenante, l'arme la moins fréquente [I 44, I 53].

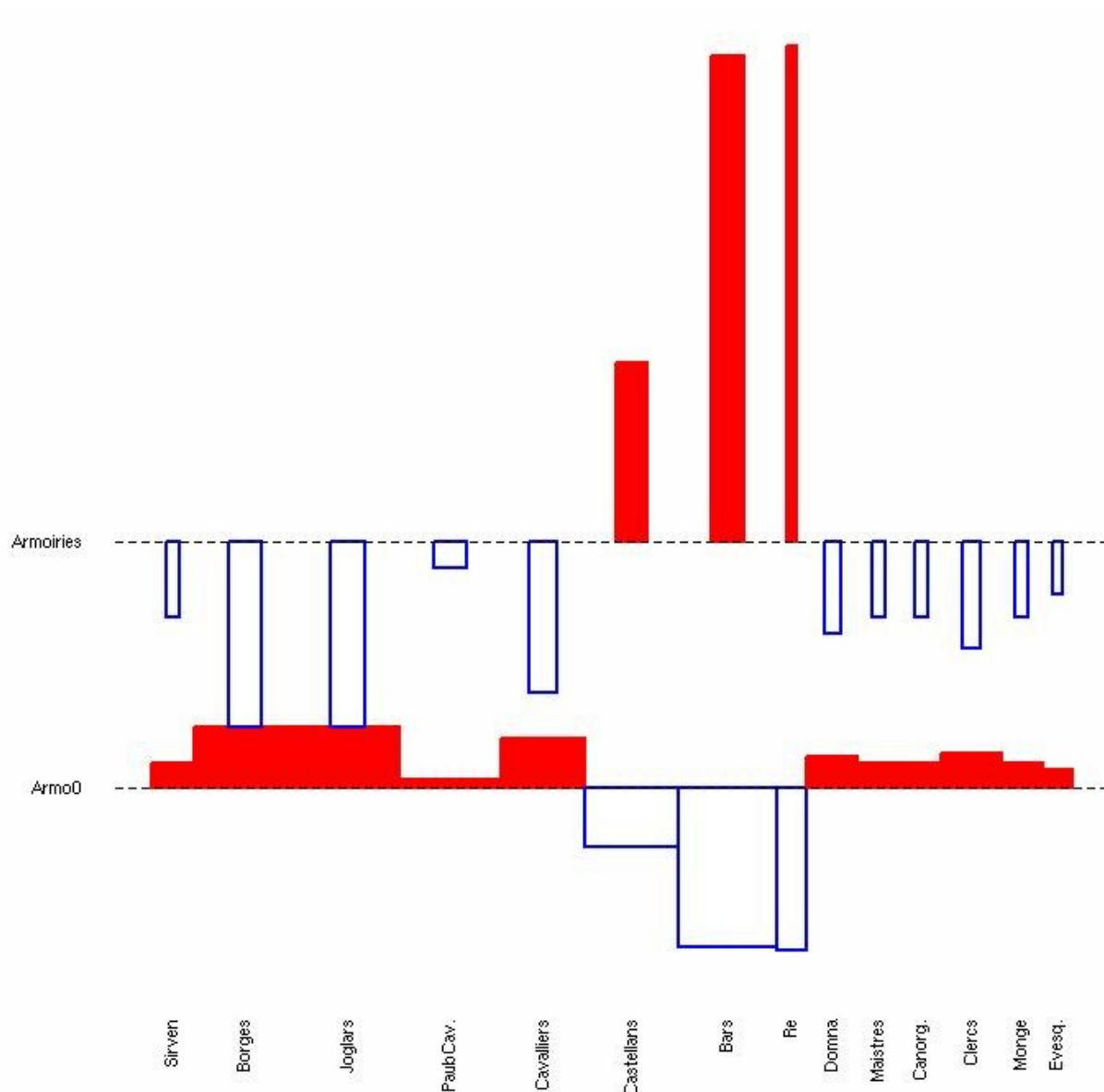


fig. 3: Représentation graphique des écarts à l'indépendance : armoies et désignation sociale dans les miniatures de I.

plutôt faire écho aux décorations de la lettre<sup>31</sup>, seuls quelques

31 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 couleur [A11, 18], parfois agrémentés d'un chevron [A28]. Le seul autre motif héraldique que l'on retrouve dans A est un simple animal, s'apparentant à un lion [A4, 41, 43, 45]. Dans IK, la plupart des écus portent des motifs trop simples et trop irrespectueux des lois héraldiques pour être vraiment qualifiés d'armoiries ; ces quelques motifs s'apparentent parfois à des pièces comme le sautoir [I85, 91 ; K22], la croix [I86], la bordure [I47, 74, 88], sans que les lois héraldiques ne soient véritablement respectées ; bien souvent ces pseudo-armoiries semblent bien faire plutôt écho aux décorations de la lettre [I22, 53, 77]. Si l'on est parfois à la limite d'armoiries véritables [I61], cette limite n'est vraiment franchie qu'en une dizaine d'occasions : chez les membres d'ordres de

personnages privilégiés disposent de véritables armoiries – que ce soit Dalfin d’Alvernhe (*d’or au tourteau de sable entouré de vires de même*) [I42], Amfos d’Aragon portant ses armes *de gueules a quatre pals d’or*, ou bien Guilhem IX, affublé des armes impériales *d’or a l’aigle de sable* – sans qu’il y ait pour autant une recherche d’exactitude historique<sup>32</sup>.

Pour ce qui est des éléments de décor, par ailleurs très rares, il est assez révélateur de la préférence des mss que le principal élément de décor de I et K soit le château qui va avec la désignation comme *castellan* (châtelain) dans la *vida*, tandis que dans A, ce soit la *carega* pour reprendre le terme des postilles, c’est-à-dire la chaire du maître.

Outre ces attributs, qui sont loin d’être présents dans l’ensemble des miniatures, c’est au vêtement, dont le rôle de marqueur social est bien connu, que revient la tâche de distinguer les troubadours et de les placer sur l’échelle sociale<sup>33</sup>. Couvre-chefs, cotes, surcots, manteaux, fourrures et soie sont ainsi sollicités par les miniaturistes pour donner à chacun « le vêtement de son état et de son rang »<sup>34</sup> pour reprendre l’expression de Michel Pastoureau. Le costume des clercs est bien entendu le plus distinct. Outre la tonsure généralisée, et le port de la barbe qui caractérise les moines peu soucieux de leur apparence et quelques autres personnages dont on veut souligner l’ancienneté et la vénérabilité, les clercs portent la robe<sup>35</sup> et l’évêque Folquet de Marseille est revêtu de la mitre et du *pallium* [A10 ; IK71]. Certains chanoines, et les maîtres,

---

chevalerie, tout d’abord, qui portent le manteau aux armes de l’ordre (les hospitaliers Cadenet [A32 ; IK80] et Elias de Barjols [I24], le membre de l’ordre de l’Épée, Peire Guilhem de Toulouse [I66]), mais aussi et surtout dans la représentation des personnages de plus haut rang, comme le châtelain Guilhem de Saint Leidier [I41], Rigaut de Barbezieux [IK16] (*d’azur au lion d’argent*), Gausbert Amiel [I37] (*de gueules au lion d’or*), Rainaut de Pons [I27] (*d’azur a la croix d’argent accompagnée de quatre besants d’argent*) et le baron Savaric de Mauleon (*gironné d’argent et de sinople*).

32 « l’imaginaire emblématique envahit les écus et caparaçons. 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 » ; P. Palaisi, « *L’héraldique des troubadours* », in J.-L. Lemaître et F. Vielliard, 2008, p. LXXXI–LXXXII.

33 Meneghetti, 1992, p. 330, souligne ainsi que « 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 ».

34 Pastoureau, 1989, *Couleurs, images, symboles : études d’histoire et d’anthropologie*, Paris, Le Léopard d’or, p. 30.

35 Dans A, Aimeric de Belenoi porte la dalmatique, ce qui ferait de lui un diacre [A23],

portent quant à eux un costume qui évoque ce que l'on connaît du costume des maîtres universitaires : la chape et le bonnet rond. En outre, le miniaturiste de A donne de certains troubadours considérés comme les plus grands (Guiraut de Bornelh [A2], Guilhem de Cabestanh [A13]) une représentation qui les rapproche des prophètes des réalisations vénitiennes de la même période comme la Bible de Saint Marc<sup>36</sup>.

Pour les laïcs, leur costume se place dans le contexte de la mode du XIII<sup>e</sup> siècle et se caractérise plutôt par le développement d'un costume plus cintré, ainsi que la « tendance au raccourcissement »<sup>37</sup> du costume masculin, et ce même si certains éléments ont pu amener à supposer une datation plus tardive pour I et K<sup>38</sup> que pour A. Le costume des chevaliers est peut-être le plus révélateur de cette tendance au raccourcissement et, dans une certaine mesure, d'un costume plus « fonctionnel » : l'emploi de la cale domine, de même que le port du surcot. L'élément le plus distinctif, en revanche, du costume des grands nobles, et encore plus des dames, est sa richesse : tissus à motifs (qui évoquent peut-être la soie), couvre-chefs recherchés et riches manteaux, vairs et hermines, comme on le voit sur le graphique en fig. 4, où l'on remarque toutefois que la fourrure n'est pas réservée aux nobles et aux dames, mais qu'elle est également présente dans le costume du bourgeois. C'est là une spécialité des chansonniers I et K que de présenter une figure du bourgeois richement vêtu et se rapprochant des nobles, ce qui n'est pas sans évoquer le développement italien des lois somptuaires dès le XIII<sup>e</sup> siècle.

Pour ce qui est du troisième aspect de ce vocabulaire de l'image, les gestes et les positions des personnages, la position déclamatoire est, comme on peut s'y attendre, la plus fréquente<sup>39</sup>, même si les mss distinguent une position déclamatoire à deux mains, d'une position déclamatoire à une seule main, l'autre pouvant au choix tenir un objet, être posée sur le cœur, ou dissimulée dans les plis des vêtements. Cette

---

36 Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. I 1-4=2108-2111, datant des environs de 1260-1270 ; voir G. Mariani Canova, *art. cit.*, p. 58-62.

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

38 G. 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, qui portent leurs cheveux pendants et longs et entourent leur chevelure d'un diadème, en comparaison de celles de A qui portent la *bende* et ont les cheveux attachés et nattés sur les oreilles, sont des éléments permettant de soutenir cette hypothèse ; G. Mariani Canova, *art. cit.*, p. 64-65.

39 On la rencontre dans 100 des 215 miniatures des trois manuscrits (env. 47%), à la nuance près qu'elle est plus présente dans I (45 fois, soit 49%) et K (39 fois, soit 50%), que dans A, où les représentations sont plus diversifiées (16 fois, soit 36%).

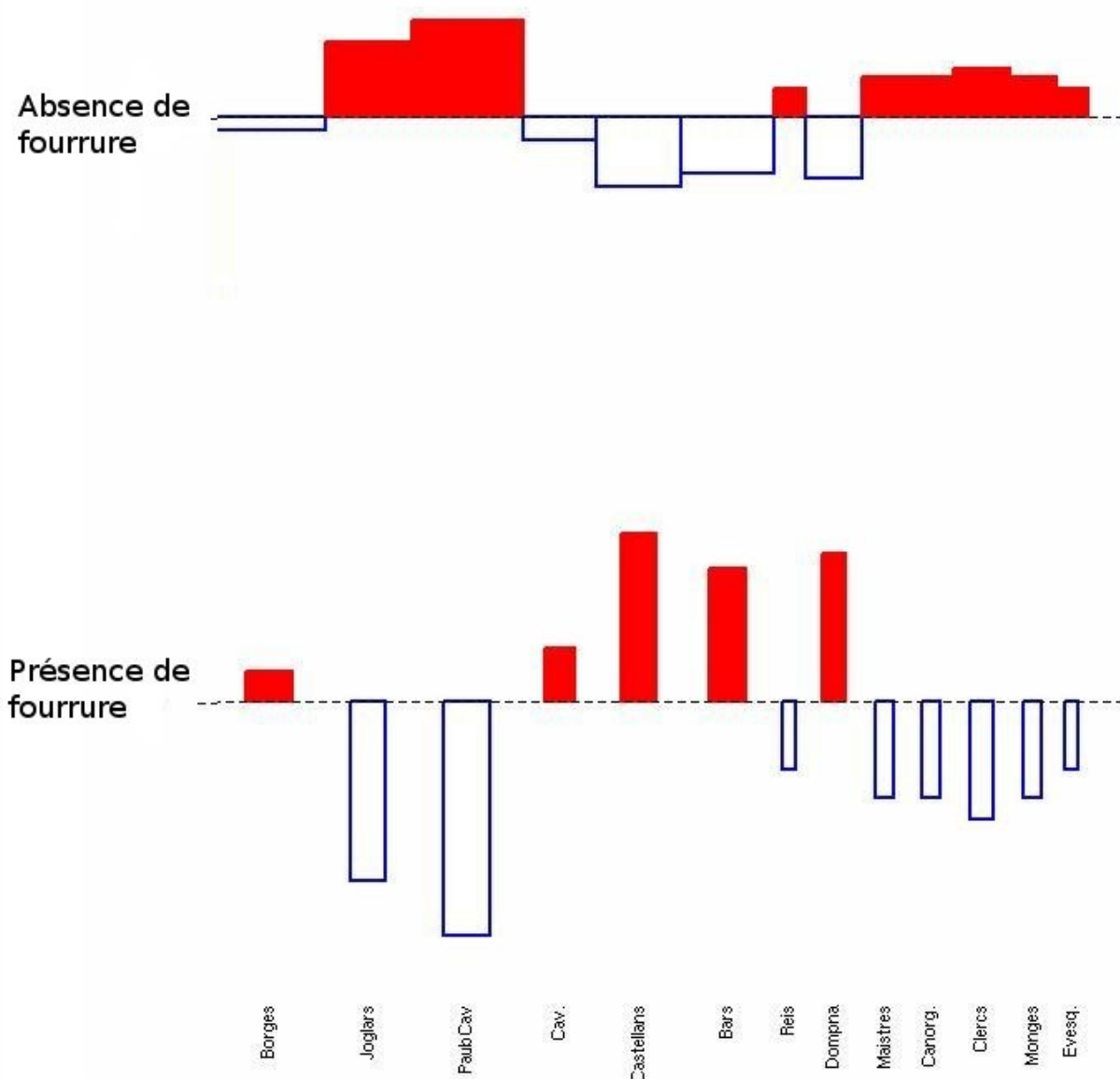


fig. 4: Représentation graphique des écarts à l'indépendance : port de fourrure et désignation sociale dans le chansonnier K.

position, que l'on retrouve notamment chez les clercs, moines et *trobairitz* de K paraît à certains égards intermédiaire entre une véritable position déclamatoire et une position plus statique, et pourrait bien renvoyer à une forme de retenue ou de distinction présente chez certains troubadours pour lesquels, par opposition aux jongleurs, déclamer n'est pas un métier<sup>40</sup>. Une autre distinction s'établit entre l'orientation des

<sup>40</sup> À côté de cette position dominante, évoquant la pratique du *trobar*, quelques autres sont répétées plusieurs fois : quelques couples en train de converser dans A (mais pas dans IK) notamment. Assez particulière est la position de Marcabru [K3], les bras croisés, dans ce qui est, si ce n'est une position de dédain, tout du



personnages vers le texte (de très loin dominante), qui peut s'expliquer aisément puisque le troubadour, souvent en position déclamatoire, fait face à son texte, comme s'il le disait, et une orientation de face stricte, signe de supériorité hiérarchique forte et réservée essentiellement à l'évêque Folquet de Marseille<sup>41</sup>. Enfin, aux côtés d'une station debout quasi généralisée, la station assise, autre signe de supériorité hiérarchique, est essentiellement réservée aux maîtres en chaire de A, au Monge de Montaudon présidant la cour du Puy, et à la comtesse de Die [A38].

### **Une interprétation double**

Les éléments composant ce vocabulaire de l'image s'assemblent pour donner de chaque troubadour une représentation qui laisse bien peu au hasard. Si texte biographique et miniature gardent trace du même projet, propre à ces mss et au contexte qui les a vus naître, à une certaine volonté d'organiser la connaissance et la société, propre au XIII<sup>e</sup> siècle, à une volonté historicisante de contextualisation et d'encadrement des textes, si les miniatures s'appuient sur la désignation sociale du troubadour et se construisent de manière similaire au texte, elles font usage de catégories sensiblement différentes, ou choisissent de mettre en avant un aspect (les maîtres et la poésie la plus élaborée) ou un autre (la hiérarchisation nobiliaire). Elles gardent trace d'une réception de la lyrique occitane qui leur est propre, et qui ne se superpose pas totalement à celle du texte biographique. C'est en ce sens, double, que *vidas* et miniatures forment un « double filtre métatextuel ».

Jean-Baptiste Camps

(École des chartes ; Université Paris-Sorbonne)

---

moins, une position d'assurance et de détachement. On trouve également, particulièrement dans le manuscrit K, un certain nombre de personnages dont les deux mains ne suggèrent pas d'action. 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.

41 L'orientation dos au texte ne se rencontre que dans I et s'y applique aux trois *trobairitz*, ainsi qu'à Peire Rogier [I40]. Le choix de cette orientation pour les *trobairitz* est relativement surprenant ; plus surprenante encore est l'assimilation de Peire Rogier à ce groupe.

## Annexe

### Postilles du chansonnier A (Bibl. Apost. Vatic., lat. 5232)

Nous redonnons ici pour en faciliter l'étude le texte des postilles contenues dans le chans. A, déjà donné par D'Arco Silvio Avalle, 1961, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Turin, p. 179-181 (annexe 2), « Le postille per il miniatore nel canzoniere della Vatican a Lat. 5232 (A) », ainsi que par Françoise Vielliard et Jean-Loup Lemaître, 2008, *Portraits de troubadours : Initiales du chansonnier provençal A (Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232)*, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Nous signalons la résolution des abréviations par l'emploi de l'italique. Nous normalisons la ponctuation, en mettant systématiquement le point final, qui est tantôt présent tantôt absent du ms. Les crochets doubles [[ ]] marquent les termes rayés par le scribe. Nous indiquons les variantes potentielles du nom du troubadour entre la rubrique et la *vida* en apparat. En raison des difficultés de lecture, et notamment de la délicate distinction entre *o* et *e* final, nous donnons les leçons d'Avalle, quand elles diffèrent de celle retenue.

Nous tenons ici à remercier très chaleureusement Maria Careri, professeur à l'Université de Chieti, qui a bien voulu effectuer pour nous des vérifications sur le ms.

- (1) *f. 9a*, Peire d'Alvergne : .I. maistro cun capa *que* cante
- (2) *f. 11a*, Girautz de Borneill : .I. maistro in carega.  
.I. m. [[en]] in c. Avalle ; le .e. paraît plutôt être la lettre d'attente pour l'initiale E correspondant au début de BdT 242,17.
- (3) *f. 27b*, Marcabrus : .I. homo jugular sença *strumento*.  
strumente Avalle, qui indique la difficulté de lecture et l'hésitation possible ; la lecture *strumento* avait déjà été proposée par K. Bartsch.
- (4) *f. 35a*, Raembautz d'Aurenga : .I. cavalero a cavalo.
- (5) *f. 39a*, Arnautz Daniels : .I. maistro cun capa *cre*spa.
- (6) *f. 43a*, Raimons de Miraval : .I. cavallero a caval cun .I. sparvero in mane.
- (7) *f. 50c*, Helias Cairels : .I. jogolar cun una viola.
- (8) *f. 54a*, Albertetz : .I. home a pe.
- (9) *f. 56d*, Pons de Capduoill : .I. cavaller et una dona.

- (10) *f. 61d*, Folqetz de Marseilla : .I. vescovo a caval.
- (11) *f. 68b*, Rambertins de Bonarel : .I. cavaller.
- (12) *f. 70b*, Gaucelms Faiditz : .I. jogolar cun una femena.
- (13) *f. 84a*, Guillems de Cabestaing : .II. cavalleri ka l'un [[abata]] tailla la testa a l'altro.
- (14) *f. 86b*, Bernartz de Ventedorn : .I. home a pe cantador.
- (15) *f. 95b*, Peire Vidals : .I. cavaller cun arme d'empereor.
- (16) *f. 103d*, Arnautz de Maruoill : .I. clerego *et* una dona.
- (17) *f. 107d*, Peire Rotgiers : .I. calonego a caval.
- (18) *f. 108d*, Guillems Ademars : .I. jogolar a caval.
- (19) *f. 110d*, Gui d'Uissel : .I. calonego *et* una dona.
- (20) *f. 113b*, Lo monges de Montaudon : .I. monego a caval cun .I. sparaver *in* pugno.
- (21) *f. 115b*, Lo monges de Ponciboc : .I. cavaller a pe *et* una femena ka plança.  
Lo m. Gaubertz de P. *vida* - Pongiboc *Avalle*
- (22) *f. 117b*, N'Uc Brunetz : .I. maistro *in* carega.
- (23) *f. 119b*, N'Aimerics de Bellenoi : .I. clerego cun capa.  
Belenoi *vida*
- (24) *f. 122b*, Daurde de Pradas : .I. calonego ka leça.
- (25) *f. 125d*, Sordels : .I. cavaller a pe.
- (26) *f. 126d*, Bertrands de Lamanon (*pas de postille*)
- (27) *f. 127*, Jaufres Rudels de Blaia : .I. baron su una nave con altra çente.
- (28) *f. 128v*, Lo vescoms de Saint Antonin : .I. baron a caval cun altri homini a caval *et* cun cani.
- (29) *f. 131a*, Guillems de Saint Leidier : .I. cavaller a caval *et* una dona.  
Ledier *vida*
- (30) *f. 134a*, N'Aimerics de Piguillan : [[.II. homeni ka l'un]] .I. homo ka dia su la testa d'una spada ad un altro.
- (31) *f. 142b*, Ricas Novas : .I. homo a pe.

- (32) *f. 143c*, Cadenetz : .I. bel homo a pe cantador.
- (33) *f. 147c*, Peirols : [[.I. paubre]] .I. povero cavaller a cavallo.
- (34) *f. 154a*, N'Ucs de Sain Circ : .I. clerego *cun* capa.
- (35) *f. 158c*, Perdignons : .I. jogolar *cun* viola.
- (36) *f. 160c*, Raembautz de Vaqueiras : .I. cavaller a pe.  
*Vacheiras vida et Avalor.*
- (37) *f. 164d*, Richartz de Berbesiu : .I. povero cavaller.  
*Ricartz vida*
- (38) *f. 167d*, La comtessa de Dia : Una dona *que* cante.
- (39) *f. 168c*, Na Castelloza : Una dona ka doneia *cun* .I. cavaller.
- (40) *f. 172b*, Bertolomeus Gorgis : .I. gentil homo ka cante *in* prisone.
- (41) *f. 189b*, Bertrans de Born : I. bel cavaller ben armado a cavall *cun*  
.I. scudo a collo *et* la lança soto braço.
- (42) *f. 197b*, Girautz del Luc : .I. homo a pe.
- (43) *f. 199c*, Guillems de Bergedan : .I. cavaller *qui* abata .I. altro  
cavaller da cavallo.
- (44) *f. 203b*, Lo reis Richartz : .I. re d'Englaterra ke parle *tençonando*  
*con* .I. baron.
- (45) *f. 203d*, Lo Dalfins d'Alvergne : .I. baron ka cante *dananti* lo re.

Pl. 1 : **Guilhem de Cabestanh de dos**. Miniature du chansonnier I.  
BnF, fr. 854, f. 105bis. Dernier quart du XIIIe s. [voir :  
[http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?](http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7887658&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir)  
[Destination=Daguerre&O=7887658&E=JPEG&NavigationSimplifiee=](http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7887658&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir)  
[ok&typeFonds=noir](http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7887658&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir) ou sur *Gallica* :  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419245d/f221>]