

”Peiols si fo uns paubres cavalliers” : lire les troubadours dans les chansonniers A, I et K

Jean-Baptiste Camps

► **To cite this version:**

Jean-Baptiste Camps. ”Peiols si fo uns paubres cavalliers” : lire les troubadours dans les chansonniers A, I et K. *Medioevo Romanzo*, Società per il Medioevo romanzo, 2012, 36 (2), pp.310-347. halshs-00781515

HAL Id: halshs-00781515

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00781515>

Submitted on 21 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.

PEIROLS SI FO UNS PAUBRES CAVALLIERS : LIRE LES TROUBADOURS DANS LES CHANSONNIERS A, I et K*

Les chansonniers A, I et K 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, 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.

Il est bien connu, 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* : l'individu médiéval, avant d'être un individu, se définit par son appartenance à un groupe, familial, social ou religieux. La société est dès lors présentée, « non pas comme un conglomérat d'individus dissociés, mais comme un enchevêtrement hiérarchique et harmonieux de groupes »¹. 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 se retrouve couramment dans les textes de la lyrique occitane de l'époque, notamment chez Guiraut Riquier², ainsi que dans les *vidas* et les miniatures qui les accompagnent. Le manuscrit se veut, 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.

Faisant suite à la parution récente des miniatures des chansonniers A, I et K³, notre étude se fixe pour objectif, par le biais d'une mise en

* Au début de ce travail, je tiens à remercier tout particulièrement Françoise Viellard et Fabio Zinelli, sans lesquels il n'aurait pu voir le jour ; je remercie également Séverine Lepape pour ses conseils dans le domaine de l'analyse statistique des données iconographiques ; Les graphiques accompagnant cet article sont disponibles sur le site de Medioevo Romanzo (www.medioevoromanzo.it/).

1. M. AURELL, *La Noblesse en Occident (Ve–XVe siècle)*, Paris, A. Colin, 1996, p. 8.

2. La classification des groupes sociaux, à laquelle se livre Guiraut, possède de nombreuses correspondances avec celle opérée par *vidas* et miniatures ; V. BERTOLUCCI–PIZZORUSSO, *La supplica di Guiraut Riquier e la riposta di Alfonso X di Castiglia*, dans « Studi mediolatini e volgari », XIV 1966, pp. 1–135, à la p. 53 (vv. 124–139) ; l'éditrice souligne (p. 31, n. 44) que l'on retrouve cette conception 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*.

3. J.–L. LEMAÎTRE et F. VIELLIARD, *Portraits de troubadours : initiales des*

série et d'analyses statistiques⁴, de mieux cerner le rôle que *vidas* et miniatures jouent dans le projet porté par ces manuscrits et dans leur structuration, ainsi que, de manière plus générale, dans le phénomène de réception et de relecture de la lyrique occitane dont ces chansonniers gardent trace, et d'explicitier ainsi leur utilisation, en tant que « doppio filtro metatestuale »⁵, pour combler le décalage à la fois chronologique et géographique qui sépare Venise⁶ et la Vénétie, « area laterale e conservativa di frontiera »⁷, de la zone d'origine de la lyrique occitane, pour guider le lecteur dans son appréhension d'une poésie qui n'est plus d'accès facile, et pour en établir une interprétation qui s'axe sur le rôle du troubadour comme auteur⁸. Notre étude, en revanche, ne s'étendra pas sur ce qui relève directement de la comparaison des textes des différents mss, et si, à l'occasion, l'on fera des remarques sur les similitudes et les différences entre les modèles dont ils relèvent, on ne cherchera pas à en tirer de conclusions directes sur le *stemma* des poésies de troubadours ou de leurs *vidas*⁹.

chansonniers provençaux I & K, Paris, Bocard, 2006 ; ID., *Portraits de troubadours : initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232)*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 2008 ; on fera référence, entre crochets, aux miniatures et aux *vidas* qui les accompagnent par le sigle du ms. et le numéro d'ordre dans ces ouvrages, qui correspondent, pour A à l'ordre du ms. et pour IK à la numérotation des *vidas* dans J. BOUTIÈRE, *Biographies des troubadours : Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Nizet, 1964

4. Sur la méthode, voir J.-B. CAMPS, *Troubadours et Analyses factorielles : approches statistiques à la représentation de l'auteur dans les chansonniers occitans A, I et K*, dans *Nouvelle recherche en domaine occitan : approches interdisciplinaires (Albi, 11 et 12 juin 2009)* [à paraître].

5. M.-L. MENEGHETTI, *Il Pubblico dei trovatori : la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, G. Einaudi, p. 348.

6. Les derniers développements historiographiques amènent à proposer une origine proprement vénitienne, au moins pour IK, vraisemblablement également pour A, sur la base de l'enluminure et du costume, G. 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*, cit., pp. 47–76, ou de la proximité entre IK et le ms. V² du *Livres dou Tresor* de Brunet Latin, F. 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* », xxxi 2007, pp. 7–69.

7. G. FOLENA, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, dans *Culture et langue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, pp. 1–37, à la p. 2.

8. L. 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, École des chartes, 2001, p. 508–19.

9. Concernant ces aspects, on pourra se reporter aux études nombreuses qui, depuis Gröber, et plus encore depuis la publication d'A. S. AVALLE, *La Letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961, et le renouveau général des études sur les chansonniers après le colloque de Liège, M. TYSSENS (dir.), *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers, actes du*

I. ORGANISATION INTERNE ET MISE EN PAGE DES MANUSCRITS

L'image et les biographies jouent un rôle dans une structuration du ms. 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*, tout comme l'ordre dans lequel les troubadours se suivent à l'intérieur des sections.

Dans A, 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 (ff. 9r–103v), contenant les quinze premiers troubadours ; suit la section des troubadours d'importance moyenne aux ff. 103v–166r (A16 à A37) ; enfin, à partir du f. 166r, les troubadours secondaires, ceux « que le projet du chansonnier A considère comme troubadours de second plan »¹⁰. À l'intérieur de cette première répartition, le compilateur classe encore le troubadour, selon des critères 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, s'élèvent au-dessus des autres : ce sont les maîtres¹¹, les troubadours les plus anciens et les plus vénérables¹², dotés d'œuvres d'un volume très important¹³. Suivent sept troubadours considérés par le compilateur comme éminents pour des raisons en bonne part liées à

Colloque de Liège (1989), Liège, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 1991, ont été faites de la question ; ainsi que, pour les *vidas*, aux avis, certes opposés, de BOUTIÈRE, op. cit., et G. FAVATI, *Le Biografie trovadoriche : testi provenzali dei secc. XIII et XIV*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1961.

10. VIELLIARD, *Les chansonniers provençaux*, dans *Portraits*, cit., vol. II, p. xxiii.

11. Présent dans la *vida* de Peire et Guiraut, ce terme est attribué par la postille à Arnaut Daniel, et repris par la représentation de ces trois troubadours.

12. Les deux maîtres, Peire d'Alvernha, et Guiraut de Bornelh, suivis de trois représentants emblématiques du *trobar clus* (Marcabru, Raimbaut d'Aurenga et Arnaut Daniel), choix « élitiste » à mettre en parallèle avec une volonté de dignifier les troubadours ; cf. S. ASPERTI, *La tradizione occitanica*, dans *Lo Spazio Letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare, vol. II. La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 2002, pp. 521–55, à la p. 548 ; la *vida* d'Arnaut Daniel souligne qu'il « deleitet se en trobar et en caras rimas, per que las soas chanssos non son leus ad entendre ni ad aprendre ».

13. Pour Guiraut de Bornelh (46 pièces), Marcabru (30), Raimbaut d'Aurenga et Arnaut Daniel (13).

un jugement de valeur et à l'estime dont devait communément jouir chaque troubadour parmi les milieux lettrés des spécialistes italiens du *trobar*¹⁴. Fait exception à ces caractéristiques Rambertino Buvalelli (cinq pièces) dont le traitement de très grand troubadour et la place paraît moins surprenante si on la lie à son statut de podestat de Gênes (en 1218), puis de Vérone (en 1221), ce qui permettrait aussi d'expliquer pourquoi A le représente à cheval et vêtu comme un chevalier¹⁵. Enfin, cette première section se ferme par un groupe, 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 courtois¹⁶.

La deuxième section, comportant les troubadours d'importance moyenne, s'étend du f. 103v au f. 166r (A16 à A37). De structuration sensiblement différente, elle se divise elle-même en trois sous-sections, classant les troubadours selon leur rang social, tel que formulé dans la *vida* : tout d'abord les clercs (A16 à A24, ff. 103v–125v),

14. Parmi les facteurs jouant dans cette considération, il faut inclure les fameuses galeries de Peire d'Alvernha et du Monge de Montaudon. 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 » ; VIELLIARD, *Les chansonniers provençaux*, cit., p. xxix ; voir aussi R. ANTONELLI, *Il canone della lirica provenzale nel Veneto*, dans *I Trovatori nel Veneto e a Venezia*, Roma e Padova, Antenore, pp. 207–26, part. pp. 218–19. Si le *cantarai* [BdT 323.11] n'a pas autant d'importance que dans D ou IK (qui en suivent l'ordre en tête de recueil), parmi les poètes clairement identifiés qu'il cite, tous se retrouvent dans le groupe de tête (à l'exception de Peire Rogiers [A17], peu éloigné en dix-septième position), à savoir Guiraut de Bornelh [A2], Bernart de Ventadorn [A14] et, bien sûr, Peire d'Alvernha [A1], auxquels on peut ajouter Raimbaut d'Aurenga [A4] si l'on accepte de l'identifier au « Raembautz » du texte, comme le fait A. DEL MONTE, *Peire d'Alvernha, liriche*, Torino, Loescher-Chiantore, 1955, p. 132. Le volume important de leurs œuvres distingue bon nombre des troubadours de cette section (Raimon de Miraval, 24 pièces ; Elias Cairel, 12 ; Albertet, 9 ; Pons de Capdueil, 16 ; Folquet de Marseille, 20 ; Gaucelm Faidit, 39), même si on trouve des troubadours avec des œuvres d'ampleur similaire qui ne figurent pas dans cette section (Aimeric de Peguilhan, 27 pièces ; Peirol, 21 ; Uc de Saint Circ, 15 ; voire Cadenet et Daude de Pradas, 12) quatre d'entre eux trouvant leur place dans la sous-section consacrée aux troubadours pauvres ou de basse extraction. Quant au cinquième, Daude Pradas, son absence 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 ».

15. Voir S. GASPARRI, *I milites cittadini. Studi sulla cavalleria in Italia*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 1992, p. 67.

16. Guilhem de Cabestany [A13], en maître malgré le souhait de la postille et dont la place en tête de ce petit groupe se justifie par la force de son histoire ; Bernart de Ventadorn [A14], dont la *vida* nous conte comment il se fit déposséder de son amante par son mari légitime, puis de sa protectrice par le roi d'Angleterre ; Peire Vidal [A15], puisqu'« us cavalliers de Saint Gili li taillet la lenga, per so q'el dava a entendre q'el era drutz de sa moiller ».

d'Arnaut de Marueil à Daude de Pradas¹⁷ ; puis les châtelains, barons et grands nobles, de Sordel de Mantoue à Guilhem de Saint-Leidier (A25 à A29, ff. 125v–133v)¹⁸ ; enfin les autres, essentiellement définis comme « paubres », d'Aimeric de Peguilhan (27 pièces) à Rigaut de Barbezieux (A30 à A37, ff. 133v–166r)¹⁹. 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 troisième et dernière section (ff. 166r–175r), comporte les petits troubadours, dont le ms. ne conserve généralement qu'une seule pièce²⁰, et qui ne reçoivent pas de miniature²¹. La section des *cansos* s'achève alors sur Bertolome Zorzi²².

17. Débutant par un troubadour d'un certain ampleur (14 pièces), cette section comprend des troubadours désignés en tant que clercs, moines ou chanoines, et représentés ainsi par l'image, à l'exception de Uc Brunenc [A22], représenté en maître tout en étant désigné comme « clergues », et de Guilhem Ademar [A18], représenté en « jogolar a caval » si l'on en croit la postille et désigné comme un chevalier pauvre, devenu jongleur. La présence de Guilhem Ademar s'explique toutefois par le texte : « E puois se rendet en l'orden de Granmon », qui le rapproche 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.

18. La présence en tête de sous-section de Sordel (2 pièces) s'explique difficilement, à moins de hasarder l'hypothèse d'un certain « favoritisme » du compilateur pour les troubadours d'origine italienne (qui irait de pair avec la présence de Rambertino Buvalelli parmi les très grands troubadours et de Bertolome Zorzi en conclusion de la section des *cansos*). Sordel est associé à Bertran d'Alamanon [A26], d'après Vielliard « seul troubadour représenté par une seule pièce dans A qui bénéficie cependant du traitement des grands troubadours », *i.e.* d'une *vida* et d'un portrait. La deuxième pièce de Sordel est un *planh* composé sur la mort de Blacatz [BdT 437,24] et le seul texte de Bertran d'Alamanon est également un *planh* [BdT 76,12] « composé à l'imitation de celui qu'a composé Sordel sur la mort du même Blacatz ». En outre, il est possible qu'existe 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 ; cf. VIELLIARD, *Les chansonniers provençaux*, cit., p. XXII–XXIII.

19. Les troubadours de cette section, pauvres, se distinguent par des motifs narratifs évoquant la rencontre avec des protecteurs fameux, notamment Dalfin d'Alverne [A33, 35]. On remarquera aussi que la présence de la majeure partie des troubadours dont la *vida* mentionne la venue en « Lombardia » ou en « Romania » (Aimeric de Peguilhan, Uc de Saint Circ et Raimbaut de Vaqueiras).

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

21. Font exception les deux *trobairitz*, la comtesse de Die [A38] et Na Castelloza [A39], dont le ms. conserve trois pièces, et qui reçoivent une miniature. Le traitement dont elles ont bénéficié peut s'expliquer par l'estime dans laquelle elles semblaient être tenues et qu'a bien démontrée A. 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 », XXVIII 1985, pp. 385–415, à la p. 393.

22. L'hypothèse de Lachin est que le recueil de ses œuvres a été rassemblé juste à

Si la section des *tensos* semble avoir posé plus de difficultés²³, celle des *sirventes* en revanche possède une structuration relativement claire, même si les statuts attribués aux auteurs, et matérialisés par l'image et la *vida*, sont légèrement différents de ceux de la section des *cansos*²⁴. Par rapport à la section des *sirventes* de D, dont elle hérite sa tripartition entre une sous-section dédiée à Bertran de Born, une autre consacrée aux *sirventes* politiques et polémiques, et une troisième consacrée aux *sirventes* dialogués²⁵, celle de A porte la trace d'interventions du compilateur : déplacements dus à des changements d'attribution, à des regroupements thématiques, à des choix liés aux contenus ou genre des textes.

La section débute avec les vingt-six pièces attribuées à Bertran de Born (ff. 189r–197r), mis en valeur par une miniature et une *vida* (par rapport à D, on ne constate que des modifications mineures d'ordre et l'ajout d'une pièce). À sa suite, jusqu'au f. 202v, se trouvent les *sirventes* politiques, polémiques, et pouvant être considérés comme les plus "classiques". On y remarque un certain nombre de différences d'avec D : tout d'abord, les œuvres de Guilhem de Berguedan ont été déplacées en fin de section, peut-être pour marquer celle-ci par un troubadour d'importance (15 pièces), vraisemblablement aussi pour distinguer Guiraut de Luc, représenté par une miniature (un espace ayant été réservé pour sa *vida*)²⁶. Outre des pièces ne figurant pas dans

temps pour figurer à la fin de la section des *cansos*. On pourrait justifier cette position d'une façon légèrement différente : le plus récent des troubadours du recueil, il est normal qu'il termine la section que le plus ancien, Peire d'Alvernha, avait ouverte. Cette place peut être aussi une façon de lui conférer une certaine distinction ; G. LACHIN, *Partizioni et struttura di alcuni libri medievali di poesia provençale*, dans *Strategie del testo : Preliminari Partizioni Pause. Atti del XVIe et del XVIIe convegno di studi interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989)*, G. PERON dir., Padoue, Esedra, 1995, pp. 267–304, à la p. 289.

23. Outre les hésitations quant à son placement dans le ms. (devant à l'origine se trouver après celle des *sirventes*, ordre plus ancien, elle a finalement été placée « quasi all'improvviso » entre celle des *cansos* et celle des *sirventes*, dans l'ordre plus "moderne" des chansonniers I et K), son caractère pluri-auctoral a pu poser problème au compilateur, ne pouvant correspondre aux critères de structure en usage dans les reste du ms. ; Ibid., p. 280.

24. Nous avons ici des grands troubadours, pourvus d'une miniature et d'une *vida* ; des troubadours d'importance moyenne, dont le ms. comporte souvent deux ou trois *sirventes* et qui ont droit à une courte *vida* (mais pas toujours, Folquet de Roman, qui a pourtant droit à une *vida*, n'a qu'un seul *sirventes* tandis que Peire Cardinal, 5 *serv.*, qui clôt la section, n'y a pas droit) ; 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 réglures ; ainsi que des troubadours déjà présents dans la section des *cansos* et qui ne voient figurer en tête de leurs œuvres que leur nom ; cf. VIELLIARD, *Les chansonniers provençaux*, cit., pp. xxv–xxviii.

25. Dans D, cette tripartition correspond à des entités matérielles indépendantes (cahiers XVI, XVII et XVIII) ; cf. LACHIN, *Il primo canzoniere*, dans *I Trovatori nel Veneto*, cit., pp. xiii–cv, aux pp. xliv–liii.

26. Ce traitement de très grand troubadour, plus étonnant, tient peut-être à la nature

D²⁷, on remarque aussi des différences dues à un changement d'attribution²⁸ ou au genre des textes²⁹. Plus délicate à expliquer est l'absence d'un certain nombre de pièces présentes dans D³⁰.

Fait suite, à partir du f. 203r, la troisième sous-section contenant *sirventes* dialogués, s'ouvrant, comme dans D, sur deux représentants éminents, ici mis en valeur par l'image : le roi Richart Cœur de Lion et Dalfin d'Alvernhe³¹. Par rapport à D, on trouve quelques différences dues parfois à la volonté de respecter des sections d'auteurs³². Outre quelques déplacements, et la non reprise d'une pièce fragmentaire qui clot la section dans D et qui y est en attestation unique [BdT 2,2], on notera l'ajout, en association, à la fin de la section, des fameux

même des deux pièces que le ms. contient : d'après 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 ». La deuxième pièce [BdT 245,2] est également une attaque contre le roi d'Aragon, et l'on pourrait ajouter 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 ; VIELLIARD, *Les chansonniers provençaux*, cit., p. xxvii.

27. Parmi ces ajouts, et de façon surprenante, les *sirventes* de Peire de Gavaret [BdT 343,1] et de Peire de Durban [BdT 340,1], qui se répondent, ont été placés séparément dans cette section, au lieu d'être placés de pair dans la section des *sirventes* dialogués. On pourrait peut-être l'expliquer par le fait que la pièce de Peire de Durban a été copiée après Guilhem de Berguedan et la fin de la section et postuler que, à un moment de la tradition, cette pièce a été copiée d'après une autre source là où il restait de la place.

28. La pièce [BdT 392,2] attribuée dans D à Raimbaut de Vaqueiras, est attribuée dans A à Arnaud de Comunge, et déplacée en conséquence avec l'autre pièce de cet auteur dans la section suivante (f. 207r).

29. Les deux textes de Peire de Bussignac [BdT 332,1 et 2] ont été déplacés au f. 208v, dans la sous-section consacrées aux *sirventes* dialogués car le premier de ces textes est une attaque personnelle dont le ms. ne conserve pas de réponse. Il en va de même pour les deux textes de Bertran del Pojet [BdT 87,2] et Guilhem Augier Novella [BdT 205,7], ce d'autant plus que le texte de Bertran est dédié à Guilhem Augier ; le compilateur de A a en outre rétabli l'ordre logique, et a vraisemblablement associé ces deux textes avec celui de Folquet de Romans [BdT 156,6], qui contient des conseils de politique à l'égard de l'empereur Frédéric II et s'apparente au texte de Guilhem, qui blâme la décadence des mœurs des puissants, en prenant exemple sur le même Frédéric II. Enfin, les deux textes comportant des attaques personnelles contre des jongleurs, du Monge de Puicibot [BdT 173,4] et Aimeric de Peguilhan [BdT 10,32] ont également été déplacés dans la section suivante.

30. L'échange entre Gaubert de Poicibot [BdT 173,1a] et Bertran de Preissac [BdT 88,1] n'a pas été repris : il aurait dû, en toute logique, être déplacé dans la section suivante. De même, les deux pièces de Guilhem Figueira [BdT 217, 5 et 2], n'ont pas été reprises, peut-être en raison de leur aspect anti-clérical.

31. Au serventois *Daufin je us voill derainier* [BdT 420,1], seul pièce du recueil dans une *scripta* d'oïl, répond le *Reis puois que de mi chantatz* [BdT 119,8] de Dalfin ; VIELLIARD, *Les chansonniers provençaux*, cit., p. xxvii ; cet échange aurait dû être matérialisé par l'image, si l'on s'en fie aux postilles « .I. re d'Engleterre ke parle tençonando cun .I. baron » [A44] et « .I. baron ke cante davanti lo re » [A45] (à la place, le miniaturiste a donné une représentation de Richard en "roi David" et de

sirventes de Peire d'Alvernha [BdT 323,1] et du Monge de Montaudon [BdT 305,16], ainsi que d'une section dédiée à Peire Cardinal, qui permet, là encore, d'achever une section par un auteur notable, que IK mettent en tête de leurs sections, devant même Bertran de Born.

En comparaison avec A, I possède plus de *vidas*, plus de miniatures, et ce même par rapport à K, et il est possible que cette abondance ait rendue la structuration du ms. plus délicate³³. Malgré tout, I et K ne sont pas dénués de toute forme d'organisation et présentent en de nombreux points des similitudes avec A, quoique donnant à première vue à leur structuration un sens plutôt historico-chronologique que social³⁴, et portant une attention très prononcée au respect des sections d'auteur, qui mène parfois à des "violations" du classement par genre³⁵.

La section des *cansos* de IK se divise, de façon similaire à celle de A, en trois sous-sections : de Peire d'Alvernha à Bertolome Zorzi, les plus grands troubadours, caractérisés par des miniatures, des *vidas* généralement amples et développées, et un nombre de pièces relativement important³⁶; d'Uc Brunec à Raimbaut d'Aurenga, les

Dalfin en cavalier).

32. Les pièces de Giraut de Bornelh [BdT 242,27] et Dalfin [BdT 119,7] ont été interverties pour raccrocher cette dernière pièce à la section de Dalfin qui précède (phénomène déjà noté par LACHIN, *Il primo canzoniere*, cit., p. XLVIII). Cette volonté entre parfois en conflit avec l'association des pièces : le poème *Pois en Raimons ni Truc Malecs* [BdT 29,15], attribué dans D à Arnaut Daniel et placé avec les deux *sirventes* de Raimon de Durfort et Turc Malec [BdT 397,1 et 447,1] auxquels il répond, se voit ici attribué à Giraut de Bornelh et déplacé en conséquent avec l'autre texte de cet auteur.

33. Meneghetti remarque au sujet des miniatures que dans IK « la sequenza delle immagini miniate appare meno studiata che in A » mais tout de même « sempre tendente a "pianificare" il catalogo trobadorico sulla base di accostamenti logici e di raggruppamenti omogenei » ; MENEGHETTI, op. cit., pp. 338–39.

34. Les particularités d'organisation de IK sont vraisemblablement plutôt attribuables à leur modèle commun k qu'à une réorganisation qui serait intervenue au moment de leur réalisation ; la non correspondance entre unités matérielles et sous-sections (la division entre *cansos*, *tensos* et *sirventes* exceptée), notamment, donne l'impression d'une copie dans laquelle les interventions ont été assez limitées ; cf. W. MELIGA, *I canzonieri IK: la tradizione veneta allargata*, dans *I Trovatori nel Veneto*, cit., pp. 305–24.

35. Id., 'Intavulare'. *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 2. Bibliothèque nationale de France I (fr. 854), K (fr. 12473)*, Modena, Mucchi, 2001, pp. 54–55.

36. Plus de sept (excepté Perdigon et Giraut lo Ros, avec quatre chacun) et souvent beaucoup plus (notamment pour Guiraut de Bornelh, 48 pièces ; Peire Vidal, 30 ; Aimeric de Peguilhan, 27). On retrouve ici l'importance des galeries littéraires du Monge et de Peire d'Alvernha. Parmi les treize troubadours présents dans le ms. que le Monge cite, dix figurent dans cette première sous-section (Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Arnaut de Mareuil, Peirol, Folquet de Marseille, Arnaut Daniel, Raimon Jordan, Guiraut lo Ros, auxquels on pourrait ajouter Raimon de Miraval, si on accepte son identification à « Miravalhs de Carcasses », mais pas en revanche Guillem Ademar, Saill de Scola et le Monge lui-même, relégués dans la deuxième sous-

troubadours d'importance moyenne, toujours dotés de miniatures, mais généralement de *vidas* plus courtes³⁷ et d'un nombre moins élevé de pièces³⁸ ; enfin, à partir de Peire Milon, les petits troubadours dont le ms. ne conserve généralement qu'une seule pièce (deux pour Uc de la Bacalaria) et qui n'ont droit ni à une *vida*, ni à une miniature³⁹.

Le chansonnier I est le seul dont la section des *tensos* contienne des miniatures. Celles-ci représentent un des interlocuteurs, généralement absent jusque là du recueil⁴⁰, et vont de pair avec des *vidas*. Cette section paraît là encore moins structurée et sans doute plus conditionnée par l'organisation de ses sources⁴¹. Quant à la section des *sirventes*, elle s'ouvre sur Peire Cardinal, poète de la section dont le ms. 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 Dalfin, à laquelle fait suite la miniature, la *vida* et un dernier *sirventes* de Dalfin. Échanges de *sirventes*⁴² et rapprochements thématiques⁴³ y alternent avec textes isolés. À la fin de la section des *sirventes*, une sous-section

section) ; si l'influence semble moins directe et volontaire que celle du *Cantarai*, le fait que ces troubadours soient cités par le Monge leur confère un certain lustre, vérifiable par le compilateur. La sous-section s'organise en partie de façon « historico-chronologique », débutant avec Peire d'Alvernia et, dans l'ordre, les trois premiers troubadours qu'il cite dans son *Cantarai*, et se terminant par les Gênois Lanfranc Cigala et Bonifaci Calvo, suivis du Vénitien Bertolome Zorzi (au *sirventes* de Bonifaci [BdT 101,7], traitant de la guerre entre Gênes et Venise, fait directement suite celui de Bertolome [BdT 74,10] sur le même sujet).

37. 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.

38. Généralement entre une et sept, avec quelques exceptions, principalement pour Cadenet (17 pièces) et Marcabru (24), qui se font immédiatement suite. Comme à son habitude, le compilateur a fait débiter la sous-section par un troubadour d'une importance un peu plus grande, Uc Brunec (7), et l'a fermée avec Raimbaut d'Aurenga (18).

39. Fait exception à cette règle Peire Milon, avec cinq pièces et une miniature, sans doute parce qu'il débute la sous-section.

40. Il s'agit de Savaric de Mauleon, Rainaut de Pons, Albert Marques et Garin lo Brun. Uc de la Bacalaria fait exception à cette règle, étant déjà présent à la fin de la section des *cansos* ; ceci peut s'expliquer par le fait que, figurant dans la sous-section des *cansos* consacrée aux petits troubadours, Uc n'y avait pas droit à une miniature, tandis qu'au sein de la section des *tensos*, la présence de celle-ci rompait moins l'organisation du ms.

41. Cf. MELIGA, *la sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK*, dans « Rivista di studi testuali », 1999, pp. 159–82.

42. 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.

43. Raimbaut de Vaqueiras et Guilhem Figueira pourraient ainsi avoir été rapprochés, car leurs textes parlent du même sujet, la croisade albigeoise.

consacrée aux *planhs*⁴⁴ regroupe les trois derniers troubadours : Gaucelm Faidit, Pons de Capdueil et Aimeric de Peguilhan⁴⁵. Le ms. se termine donc par une évocation de la mort, destin de tous, preuve de plus d'une recherche dans la structure.

La hiérarchie qui découle de l'étude de ces structures, semble se fonder sur plusieurs critères. La division de la section des *cansos*, dans les trois mss, entre "grands", "moyens" et "petits" troubadours en témoigne. Le critère volumétrique semble jouer un rôle — bien qu'il soit parfois difficile de savoir si le nombre de pièces conservées pour un troubadour fait partie des causes ou des conséquences de l'estime qui lui est accordée — mais il est loin d'être le seul : l'ancienneté, le rôle et la place dans la lyrique occitane, jugée à l'aune de certains textes comme le *Cantarai d'aquestz trobadors* [BdT 323,11]⁴⁶ ou le *Pos Peire d'Alvernh'a cantat* [BdT 305,16] également. Au-delà de cette première hiérarchisation, divers facteurs peuvent : le statut social, dans A surtout, la chronologie et la géographie. 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 tête⁴⁷, ou du *codex Manesse*, qui s'ouvre sur le « Keiser Heinrich » (Henri VI), à qui succèdent rois, marquis, ducs et comtes. Ici transparait 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, *vidas* et miniatures, en tant qu'appareil métatextuel, jouent un rôle

44. ZINELLI, *D'une collection des tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier 'estense')*, dans « Romania », CXXII 2004, pp. 46–110, p. 55 et n. 21 ; P. ALLEGRETTI, *Il 'geistliches Lied' come marca terminale nel canzoniere provenzale C*, dans « Studi medievali », XXXIII 1992, pp. 721–35.

45. Ce sentiment d'une section distincte est renforcé par le fait que Gaucelm Faidit et Aimeric de Peguilhan soient déjà présents plus haut dans la section des *sirventes*. La sous-section débiterait ainsi avec la pièce [BdT 167,22] et pourrait bien finir avec l'anonyme [BdT 461,234]. Il demeure toutefois 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.

46. Outre IK, D suit également, dans sa première entité, l'ordre du *Cantarai* (Guilhem Ademar excepté), LACHIN, *Partizioni*, cit., p. 291 ; toutefois, ce fait pourrait provenir du modèle de D plutôt que d'une volonté de son compilateur, notamment parce que le *sirventes* de Peire ne figure pas dans D, comme le remarque ZINELLI, *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica : prospettive vecchie e nuove*, dans « Medioevo Romano », XXXIV 2010, pp. 82–130, aux pp. 99–100.

47. Il s'agit des chansonniers Pb4, Pb6, Pb8, Pb11, Pb17, Pa, R ; cf. S. HUOT, *From song to book : the poetics of writing in old French lyric and lyrical narrative poetry*, New-York, Cornell University Press, 1987.

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 elles jouent aussi un rôle, par leur présence ou leur absence, dans la matérialisation de la hiérarchie établie entre les troubadours. Pour mettre en valeur les divisions internes, 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.

II. ANALYSE SOCIOLOGIQUE DES VIDAS

Les *vidas*, dans toutes leurs variations, semblent se construire autour de deux critères principaux : 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 A comme de I (fig. 1 et fig. 2)⁴⁸. En réalité, de très nombreux éléments des *vidas* sont déterminés par le statut social⁴⁹ du troubadour, tant ses qualités que ses aventures et le succès ou l'insuccès de ses relations amoureuses⁵⁰ ; ce statut renvoie à de nombreux égards à la société du

48. Ces graphiques représentent les deux premiers axes répartissant les modalités sur un espace factoriel au terme d'une analyse à composantes principales (ACP). On aurait, dans le cas de I (fig. 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 mort ; et tout à fait à l'opposé, l'absence totale de motif amoureux. L'autre élément fondamental serait 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.

49. L'analyse statistique confirme cette donnée : pour les *vidas* de I, on constate pour le lien entre désignations et formules employées, 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) ; 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 peu significative une prob. > 0.05).

50. MENEGHETTI, op. cit., p. 264, note que « 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 innamorati ».

XIII^e siècle, période de composition et de mise par écrit des *vidas*, période aussi de la réalisation de nos mss.

Le groupe des nobles est défini par des qualificatifs stables, répondant à une hiérarchie féodale assez exemplaire, roi en tête, puis barons et grands vassaux, châtelains et enfin chevaliers. La distinction plus délicate à appréhender se situe entre *paubres cavalliers* et *cavalliers*, mais elle est bien réelle dans les textes. Les *paubres cavalliers* forment le gros de l'effectif de la noblesse⁵¹ mais participent d'une catégorie un peu à part, dans une situation qui les rapproche parfois des non-nobles et peut les conduire à devenir jongleurs (« non pot mantener cavalleria et fetz se joglars » [A18]). Les simples *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 » [A37]) ou des nobles plus aisés. Les châtelains constituent, place traditionnelle, l'échelon intermédiaire entre les chevaliers d'une part et de l'autre les barons et grands nobles qui forment la frange supérieure de la noblesse⁵².

Réunissant la frange supérieure des chevaliers, les châtelains et les barons, le groupe des nobles se définit par un certain nombre de qualités qui lui sont assez exclusives et en font 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 »⁵³. Leur première caractéristique est leur statut de guerrier et leur vertu militaire (« bons cavalliers d'armas »)⁵⁴. 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 : « les manières font la “distinction” du noble qui ne saurait être confondu, dans sa conversation, ses gestes et ses attitudes, avec le commun des mortels »⁵⁵. Rompu à la vie de cour et à ses usages, le noble est *cortes* ; pour l'être, il doit savoir bien s'exprimer, être *gen parlans*, notamment en compagnie de dames (*gen dompneians*). 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* ; disposant d'une certaine culture, il est également *enseignatz*⁵⁶. Mais ce qui distingue plus que tout les

51. Environ 35% de l'effectif total des nobles dans A, 30% dans I ou K.

52. 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 » [A9]), et la conjonction de ce terme avec des titres de noblesse assez élevés, comme *vescoms*, *coms*, *princes* ou *marques* [A43].

53. AURELL, *La Noblesse*, cit., p. 131.

54. Plus qu'à la chevalerie, il faut comprendre ce terme comme relatif aux qualités de combattant ; voir L. M. PATERSON, *Le monde des troubadours : la société médiévale occitane, 1100–1300*, Montpellier, Presses du Languedoc, 1999, p. 66 et sqq.

55. AURELL, *La Noblesse*, cit., p. 104.

56. Il ne faut pas prendre ce terme comme renvoyant à un savoir lettré ou universitaire comparable à celui des clercs ; il désigne vraisemblablement une forme

nobles les plus puissants est leur générosité : châtelains et barons sont ainsi *larcs*, adoptant la « vertu primordiale du système courtois »⁵⁷ qu'est la *largueza*.

Le groupe nobiliaire n'est pas seulement clairement défini et exclusif⁵⁸, il est également assez fortement hiérarchisé. Reprenant les études de Louis Musset sur la Normandie, Martin Aurell 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*) »⁵⁹, hiérarchie qui semble bien correspondre à celle des *vidas*, qui connaissent trois types de nobles, le *cavalliers*, le *castellans* et le *bars*. Elle est codifiée dans la fréquence de l'emploi des qualités nobiliaires, qui culmine chez les barons, membres des « très vieilles familles » appelés « *magnifici viri, magnates* ou *barones* dans les villes italiennes », qui forment une « catégorie privilégiée, qu'on pourrait presque considérer comme princière, [qui] se tient tout près du monarque au sommet de la pyramide nobiliaire »⁶⁰, et devient on ne peut plus remarquable lorsque l'on touche aux plus puissants des troubadours nobles, Raimon Jordan [A28], Guillaume IX [IK1] ou Dalphin d'Alvernhe⁶¹.

Amoureux de dames de haut rang, ce sont ces privilégiés dont les amours sont réciproques ; contrairement aux 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 couvent⁶². Les mentions du refus, comme de l'accord, du *plazer d'amor* sont chez eux assez rares, mais c'est plutôt parce qu'il paraîtrait incongru que ces dames se refusassent à eux. En témoigne la *vida* d'un Guilhem IX, « uns dels majors trichadors de dompnas » [IK 1], qui « évite de

de culture, d'instruction (Boutière le traduit par « instruit » [IK 6]).

57. E. KÖHLER, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, dans « Cahiers de Civilisation Médiévale », VII 1964, pp. 27–51, à la p. 29.

58. Considérer que l'on fait partie de cette catégorie quand cela est faux paraît être une violation de l'ordre social et relever de la folie : Peire Vidal, « fills d'un pellicier », « fo dels plus fols homes que mais fossen » par ses prétentions au trône impérial notamment. Ses illusions renvoient aux formules effectivement employées pour les nobles : « e crezia esser dels meillors cavailliers del mon e l plus amatz de dompnas » [A15].

59. AURELL, *La Noblesse*, cit., p. 69.

60. Ibid., p. 98.

61. « [...] 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 e tensonns e l plus gen parlans hom que anc fos a sen e a solatz » [A45].

62. Lorsque son amante crut Raimon Jordan [A28] mort en raison de la blessure qu'il a reçue dans une grande bataille, elle se retire « a l'orden dels eretges ». Une fois guéri, il désespère de ne pouvoir la revoir et se retire, temporairement, dans la solitude ; schéma d'amour réciproque et « ses tota mesura », rendu impossible par la conjonction d'événements malheureux, qui n'est pas sans évoquer d'autres récits courtois (la mort de Tristan et Iseult, par exemple, dans la version de Thomas).

prendre une posture de réelle humilité vis-à-vis de la *domna* »⁶³. Outre l'inspiration qu'une telle formule peut trouver dans ses œuvres, il faut voir dans ce motif de la séduction quelque chose de réservé aux nobles puissants⁶⁴. Pour ces grands princes, peu usés à prêter hommage, se placer dans une situation de soumission, fût-elle amoureuse, est difficilement acceptable. Point besoin pour eux de partir en quête d'un protecteur : leur rang les hisse au statut de mécène, tel Dalfin d'Alvernhe. Les châtelains, certes moins puissants, font encore partie de cette catégorie, et cela s'applique à eux, quoique avec une fréquence moindre. Les *trobairitz* s'agrègent enfin à ce groupe des nobles, systématiquement définies comme des *domnas*, et placées par la *fin'amor* dans une position de domination. Leurs deux qualités principales sont d'être *bellas* et *ensegnadas*.

Pour autant, ces nobles constituent-ils les héros courtois par excellence ? On envisage, depuis Köhler, la « vassalité courtoise » comme un lien entre un chevalier sans terres et une dame de haut rang, femme de son seigneur, définition peut-être un peu trop simpliste⁶⁵. La question était déjà indécise pour les contemporains, en témoigne une *tenso* du XIII^e siècle, entre le comte Enric II de Rodez et Guillem de Mur, *Guilhem, d'un plag novel* [BdT 140.1c=226.6a] : une dame, aimée sincèrement de deux chevaliers, doit-elle choisir, demande le comte, celui qui est « pus ricx assatz » (v. 11) ? Ce débat qu'Enric définit comme « novel », connaît pourtant depuis quelques temps une grande faveur au cœur de la société chevaleresque, opposant haute et basse noblesse. 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 (vv. 31–40), Enric confirme la vision des *vidas*, où les grands nobles sont plus souvent « bons d'armas ». Pour Guilhem en revanche, 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'aimer⁶⁶, argument que l'on retrouve chez Giraut de Bornelh dans une *tenso* avec Alphonse II d'Aragon [BdT 242,22] : les puissants ne sont intéressés que par une seule chose, le « jauzimen »⁶⁷, et comme leur situation de

63. PATERSON, op. cit., p. 33.

64. On retrouve ce « donjuanisme » chez Guilhem de Berguedan [IK 93].

65. Paterson remarque que « Si la métaphore classique représente l'amant dans la posture d'un vassal qui serait humble et désargenté [...], 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 suzerain » ; Ibid., p. 34.

66. « 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 pozestatz » ; S. GUIDA, *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modena, Mucchi, 1983, pp. 131–54 (III), à la p. 140, vv. 21–30.

67. Aux vv. 17–24 : « Si m sal Deus, senher, me pareis/De domna qu'enten en

force leur permet de l'exiger, la relation courtoise de soumission du chevalier à sa dame en est faussée, corrompue⁶⁸. Ce *topos* courtois⁶⁹, parfois contesté⁷⁰, fait des chevaliers pauvres les porteurs des valeurs courtoises idéales, 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 »⁷¹. Paradoxalement, cette relative “pauvreté”, qui en avait fait des amants idéaux, les mène parfois à déchoir.

Si les pauvres chevaliers partagent avec la noblesse, à un degré moindre, des caractéristiques liées essentiellement à leur fréquentation de la cour et à ses usages (*cortes, gen parlans*), ils sont avant tout caractérisés par les motifs narratifs, principalement amoureux, qui figurent dans leurs *vidas*⁷². 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 (*i.e.* la sœur [A33, 36]) de son protecteur ; il compose sur elle ses chansons et fait tout pour la louer et étendre son *pretz* ; la dame lui refuse généralement le *plazer d'amor*, mais pas toujours, et dans ce dernier cas elle en est blâmée⁷³ ; à la mort de sa dame ou si elle le rejette, il se retire du monde. On reconnaît ici des éléments de la relation courtoise type, mais pourquoi une telle insistance sur le *plazer d'amor* ? Parce que, par opposition aux plus grands nobles, la transformation de la relation littéraire et courtoise en relation charnelle ne va pas de soi. Une dame habile saura trouver un troubadour pour la vanter,

valer/Que ja no.n falha per aver/Ni de rei ni d'emperador/No.n fassa ja son amador ;/
[...] Car vos, ric ome sobranser,/No.n voletz mas lo jauzimen » ; A. KOLSEN,
Sämliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh, Halle, Niemeyer, 1910, t. I
pp. 378–83 n° 59.

68. « 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 » (vv. 33–40).

69. On rajoutera encore, parmi d'autres, Peire Vidal [BdT 364,25] (« E domna fai
gran folor/Que s'enten en gran ricor », vv. 22–23) ; J. ANGLADE, *Les poésies de Peire
Vidal*, Paris, Champion, 1913, p. 2 (1).

70. Raimbaut d'Aurenga s'en prend à cette idée, affirmant que « mieills deu esser
amatz/rics hom francs ez enseignatz » [BdT 200,2], les termes de *rics* et d'*enseignatz*
étant encore une fois utilisés pour qualifier le noble, GUIDA, *op. cit.*, pp. 135–36.

71. *Ibid.*

72. Les modalités les plus proches de la désignation comme *paubres cavallers* dans
les *vidas* de I sont, 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).

73. La *vida* de Peirol [A33] n'échappe qu'un temps à cette issue, aboutissant sur la
colère de Dalfin « car cuidet q'ella [sa sœur] li fezes plus qe non convenia ad ella », et
le bannissement de Peirol de la cour.

sans jamais rien lui accorder qui ne siée à son rang. Est-il pour autant “dupé”, comme le proclame la *vida* de Raimon de Miraval⁷⁴ ? Pour qu’il y ait duperie, il faut bien que la récompense amoureuse eût été envisageable. Pour Köhler, qui, sans nier l’existence d’une dimension érotique, en exclut complètement l’assouvissement, la récompense est essentiellement sociale⁷⁵. En dernier lieu, si l’on examine le motif du retrait du monde du troubadour, généralement au monastère⁷⁶, à la mort de la dame ou si elle le rejette, on pourra y voir — outre un schéma courtois traditionnel et un motif chrétien de repentance à la fin d’une vie parfois tumultueuse — un retrait causé par la pauvreté et le manque de sources de subsistance et envisager ainsi que trouver une dame, pour le troubadour, équivaut à trouver un protecteur⁷⁷, motif à peu près aussi courant et aussi caractéristique, par opposition aux nobles, des chevaliers pauvres, quoique partagé avec les non-nobles.

Ce protecteur, un grand noble, donne au chevalier ce dont il a besoin, armes, chevaux, vêtements et équipement militaire [A6] et remplit en réalité le rôle d’un seigneur vis-à-vis de son vassal. Pour Aurell, une évolution historique qui pourrait être contemporaine de la rédaction des *vidas*, opposerait les chevaliers, sur le déclin, aux jongleurs qui les remplaceraient⁷⁸. Si l’on en croit les *vidas*, cependant, un certain nombre de ces jongleurs sont des chevaliers que leur pauvreté a menés à la dérogeance, comme Peirol [A33] ou Guillem Ademar [A18]. Cette porosité de la classe des chevaliers ne va pas que dans le sens de la déchéance : certains troubadours, quoique de basse extraction, deviennent chevaliers grâce à leurs talents poétiques et à la faveur d’un protecteur [A21, 72].

De la finesse de la barrière, pour le chevalier pauvre, entre le statut

74. Victime de ses propres talents, Raimon chante les louanges de dames, mais : « non fo crezut qez el agues mais de neguna plazer en dreich d’amor e totas l’enganaren » [A6].

75. KÖHLER, art. cit., p. 33.

76. On remarquera la présence, outre de l’ordre de l’Hôpital, du plus mystérieux « ordre de la Spaza », dont est membre Peire Guilhem de Toulouse [I66], qui pourrait être l’ordre de Saint-Jacques de l’Épée, 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 dans la miniature de I, d’argent à la croix de gueules, possèdent une certaine similarité avec celles de cet ordre ; si dans K, Peire n’est vêtu que d’une simple coule, c’est peut-être parce que le texte de la *vida*, tel que dans K, porte « alorde de las pasza » ; voir notamment A. DEMURGER, *Chevaliers du Christ : les ordres religieux militaires au Moyen Âge, XI^e–XVI^e siècles*, Paris, Seuil, 2002, pp. 61–63 et 199–201.

77. Bernart de Ventadorn, se retire ainsi du monde à la mort de son protecteur [A14]. Sur l’ambiguïté entre protectrice et dame aimée dans bon nombre de *cansos*, voir S. KAY, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, part. pp. 153–61. Cette ambiguïté est également valable quand la dame est une parente du protecteur ; AURELL, *La Noblesse*, cit., p. 108.

78. AURELL, *La Vielle et l’Épée : féodalité et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris, Aubier, 1989, pp. 128–29.

de protégé d'un baron et celui de jongleur, beaucoup moins bien considéré, découle un mépris fort et un usage de la figure du jongleur comme repoussoir : pour 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* à Alphonse X de Castille⁷⁹. Partageant une partie des caractéristiques des nobles, et une partie de celles des non-nobles proches de la cour, les *paubres cavalliers* 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 de vue économique. Plus qu'une opposition insoluble entre chevaliers pauvres et 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 »⁸⁰.

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. Tandis que certains sont qualifiés de *joglars* dès la première phrase de leur *vida*, bien souvent cette qualification n'intervient qu'après qu'une première (comme *clercs* ou comme *paubres cavalliers*, par exemple) a été donnée, sous la forme de la très récurrente formule « fetz se joglars ». Pour ceux-ci, les origines sociales sont assez diverses : si grands nobles et dames, ainsi que maîtres et évêques en sont totalement exclus, toutes les autres catégories y sont représentées (un *cavallier*, des *paubres cavalliers*, un *sirven*, des bourgeois, des clercs et un chanoine). Il semblerait bien, à cette vue, que ce soit le rang social qui détermine le fait de se faire jongleur. Si une telle hypothèse ne fait pas l'unanimité⁸¹, elle est pourtant assez largement confirmée par les textes, comme le fait remarquer G. Noto, pour qui : « difatti nelle *vidas* i personaggi definiti *joglar* sono

79. Il y « 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 » ; Ibid., p. 119.

80. Sordel, dans son *ensenhamen* [BdT 437,I] explique qu'il y a trois sortes de gens dont on ne doit dire du mal, les dames, les chevaliers pauvres et les jongleurs ; KÖHLER, art. cit., p. 35.

81. E. AUBREY, *References to Music in Old Occitan Literature*, dans « Acta Musicologica », ci 1989, pp. 110–49, à la p. 121, note que « 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 » ;

quelli che si caratterizzano maggiormente per la bassa condizione sociale di provenienza e per il nomadismo »⁸². Si l'on prend le groupe des jongleurs dans un sens restreint (uniquement ceux qualifiés ainsi d'emblée), on a en bonne part l'impression de se trouver devant une désignation de niveau zéro : absence du motif amoureux, voire absence complète de motif narratif ainsi que de la plupart des formules évoquant les qualités, du moins sur un domaine "personnel" ; s'ils sont à l'occasion qualifiés de *cortes* et tenus en estime 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 vielle⁸³.

Peut-on dès lors définir les jongleurs comme des exécutants et les troubadours comme auteurs⁸⁴ ? De ce qui transparait des *vidas*, est désigné comme *joglar* celui qui perçoit une forme de compensation financière plutôt qu'amoureuse — en témoigne la rareté du motif amoureux — pour son activité poétique⁸⁵. Sous un angle social, on pourrait dire que le *joglar* est quelqu'un n'appartenant pas à la noblesse

82. G. NOTO, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle "biografie" provenzali*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1998, p. 102. Les *vidas* confirment l'image de celui mené à devenir jongleur par la pauvreté et contraint [A12, 32] d'errer de cour en cour, jusqu'à trouver un protecteur, dont il reste par la suite dépendant, ce protecteur pouvant tout à fait le chasser ; s'il est vraiment un bon troubadour, il sera néanmoins « honratz » ou « en gran pretz et en gran honor » [A35] et tenu en estime par la bonne société, « las bonas gens » [A36]. En outre, la formule « fetz se joglars » est employée 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, ce qui est particulièrement vrai pour les clercs [A17, 22, 23] et les personnages de basse naissance [A7].

83. 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) ; et dans A, le fait d'utiliser des *paubres motz*, 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.

84. Définition traditionnelle depuis Guiraut Riquier, que Faral résume ainsi : « le trouveur, c'est simplement le jongleur considéré comme auteur... Tout trouveur qui faisait métier de poésie était jongleur et tout jongleur qui composait était trouveur », E. FARAL, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1964, p. 79 ; certains éléments des *vidas* pourraient alimenter cette hypothèse, notamment chez Peire de la Mula qui « fo uns joglars [...]. E fo trobaire de coblas e de sirventes » [IK 117] ; voir aussi NOTO, op. cit., p. 102.

85. Différence à mettre en parallèle avec l'évolution que distingue Aurell, disant au sujet du XIII^e siècle que « 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 », AURELL, *La Vielle et l'Épée*, cit., p. 11, dans ce cas, il faudrait voir dans ces caractéristiques du groupe des jongleurs un fait dû à une évolution chronologique plus qu'à un phénomène social stable.

et pratiquant l'art du *trobar* en y cherchant une rémunération autre qu'amoureuse⁸⁶. Cette définition, confirmée par un *tornejamen* auquel participent Guiraut Riquier et Paulet de Marseille⁸⁷, paraît relever plus d'une conception idéologique, présente chez ceux qui aspirent au statut plus valorisant de troubadour, que d'une réalité. Derrière ce qualificatif de jongleur se cachent des groupes différents, désignés par des qualificatifs multiples, phénomène qui paraît avoir une certaine consistance historique⁸⁸.

Les serviteurs et personnages de basse extraction, tout d'abord, chez lesquels on rencontre la plus grande diversité lexicale. Les désignations peuvent renvoyer à un métier, directement ou sous la forme de la filiation [A14, 35 ; IK65] ou bien simplement à la basse naissance (« de paubra generacion » [A14] ou « de bas affar » [A2]). C'est dans ce groupe que l'on rencontre le plus souvent le phénomène de « double désignation » : 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], et bien sûr « fetz se joglars »).

Les bourgeois, ensuite, dont la présence dans l'univers courtois peut de prime abord surprendre. Désignés comme *borges* ou *mercadiers* — ces termes étant parfois appairés [A30] — ils sont, en réalité, plus souvent présents en tant que pères d'un certain nombre de troubadours. Dans ce sens élargi, ils forment un groupe d'une certaine importance numérique⁸⁹. Si l'on omet ceux pour lesquels la présence d'un simple nom de métier, en l'absence d'un qualificatif de *borges*, nous laisse dans l'incertitude quant à leur appartenance aux bourgeois [IK35, 57], la plupart appartiennent à la frange supérieure des habitants

86. C'est du moins la définition qui ressort de l'examen de ces *vidas*, fondées en bonne part sur une relecture des œuvres des troubadours répondant à une certaine conception de la société clairement attribuable au XIII^e siècle ; sur le risque qu'il y a à plaquer cette définition sur la réalité de la lyrique occitane aux périodes antérieures, voir R. E. HARVEY, 'Joglars' and the professional status of the early troubadours, dans « Medium Aevum », LXII 1963, pp. 221-41, part. pp. 223-24, 229 et 232.

87. Lorsque Guiraut lui demande dans quelle cour il préférerait habiter pour profiter de la générosité de son protecteur, Paulet répond : « Et autra vetz partetz me joc que sia/de fag d'amors, non ges de joglaria » ; I. DE RIQUER, *Sobre un 'tornejamen' provenzal (319,7a)*, dans « Anuario de filología », 1983, pp. 335-41, à la p. 339 (vv. 35–36).

88. Étudiant la composition du groupe des poètes de la cour de Raimon Bérenger V, Aurell relève 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 deviennent la seule source de revenus » ; AURELL, *La Vielle et l'Épée*, cit., p. 126.

89. Dans I, ils sont une douzaine ; dans les *vidas* associées 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, « maestre » [A1], « evesches » [A10], « joglars » [A12], ou « gentils hom » [A40].

des villes et sont des *mercadiers* ou plutôt des « fils d'un mercadier ». Si la fortune est un des éléments qui les caractérisent [A10, IK 75], peu en est dit sur leurs activités, exception faite du père d'Aimeric de Peguillan « que tenia draps a vendre » [A30]. Fait sans doute révélateur, on retrouve parmi ces marchands deux italiens, le Génois Folquet de Marseille et le Vénitien Bertolome Zorzi⁹⁰. 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 mariage⁹¹.

Dans l'ensemble absent chez les nobles et les pauvres chevaliers, le motif du mariage, qui ne correspond pas au modèle courtois et adultérin habituel, se rencontre parfois chez les clercs et moines ayant quitté leur ordre, mais c'est chez les bourgeois qu'il est le plus fréquent. Il 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 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]. Il peut être aussi synonyme d'établissement et de retrait du monde courtois, comme chez Peire Raimon de Tolosa : « Pois tolc moiller a Pamias ; e lai el difinet » [IK 55]. L'amour 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 par la *vida* de Guilhem de la Tor, rendu fou par la mort de sa femme [IK 32]). On retrouve ce motif chez certains clercs, Gausbert de Puycibot notamment [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 l'épouse. Si le moine devenu jongleur peut aller de cours en cours et être dans la proximité des puissants, son statut de moine défrôqué ne lui permet pas réellement de participer à l'amour courtois⁹². En

90. L'importance commerciale de villes comme Marseille (Folquet, Raimon de Salas et Pistoleta) et Toulouse (Peire Raimon de Tolosa, Peire Vidal et Aimeric de Peguilhan) semble transparaître dans les villes d'origines de ces jongleurs issus de milieux marchands.

91. Dans les *vidas* de I, les modalités les plus proches des *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).

92. Cela vaut pour l'ensemble des clercs et peut nous évoquer une *cobla*, d'attribution peu claire [BdT 361,1] : « 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 », J. AUDIAU, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, Paris, Delagrave, 1922, p. 96 ; pour Lemaître, il faudrait voir Marie de Ventadour dans l'auteur de cette *cobla*, tandis que la BdT l'attribue à Peire d'Ussel.

outre, le châtement et le déshonneur qui s'ensuivront de ce mariage lui donnent une connotation quelque peu sacrilège⁹³.

Si leur propension à devenir jongleur les dote de motifs communs avec les bourgeois et avec l'ensemble des jongleurs de manière générale, moines, chanoines et clercs forment un groupe relativement structuré et doté d'une existence propre⁹⁴. Deux formules les qualifient essentiellement : « savis de letras (e de sen natural) » pour les chanoines, et « saup ben letras » ou « amparet ben letras » pour les moines, les clercs étant statistiquement dans une position intermédiaire. 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 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 »⁹⁵ 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 intelligence⁹⁶.

À côté des troubadours et des jongleurs, les maîtres forment un troisième groupe de spécialistes du *trobar*, échappant quelque peu à une catégorisation sociale. Ne concernant que Peire d'Alverna et Guiraut de Bornelh, déjà désignés socialement⁹⁷, ce groupe, faible numériquement, est intéressant 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. Les *vidas* soulignent quant à elle la connaissance des

93. Revenu d'Espagne, Gausbert, en quête d'une femme pour la nuit, trouve son épouse qui paraît exercer une profession de prostituée et de là naît « grans dolors entre lor e grans vergoingna » ; ce motif semble bien 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 BOUTIÈRE, op.cit., p. 232 n. 5.

94. Désignés comme *canorgues* ou *clergues*, 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]. Pour ce qui est des moines, il faut différencier les troubadours désignés d'emblée comme moines (le Monge de Montaudon et « lo monges Gaubertz de Ponciboc » [A21]) de ceux qui, à la fin de leur vie, décident de se retirer pieusement du monde. 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 : « e poi se rendet a l'orden de ..., e lai el fenic » [A14, 17, 22, ...].

95. Les traductions de Boutière [IK 8, 30, 40] paraissent aller dans ce sens.

96. Boutière traduit généralement « saup ben letras » par « il connut bien les belles lettres » [IK 29] et « amparet ben letras » par « il apprit bien les lettres » [IK 21].

97. Peire est « fills d'un borzes » [A1] et Guiraut « hom de bas affar » [A2].

lettres de ces deux troubadours les plus illustres⁹⁸. 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 comprendre ce titre comme celui de maître des troubadours plutôt que de « maestro di arte poetica », comme le suggère Panvini⁹⁹. Les miniatures, on le verra, en proposeront une interprétation toute autre.

III. LES MINIATURES

Les miniatures se fondent, comme tendent à le prouver les postilles, sur une interprétation de la désignation sociale contenue dans la *vida*, interprétation qui doit beaucoup au contexte de l'Italie du Nord, ou plus précisément de la Venise du dernier quart du XIII^e siècle, dans lequel œuvre le miniaturiste. Ce postulat se vérifie statistiquement et en la matière, le ms. I paraît posséder le langage iconographique le plus diversifié, systématisé et le mieux calibré pour retranscrire avec une précision étonnante la hiérarchie sociale, nobiliaire en particulier¹⁰⁰.

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. 3)¹⁰¹. Toutefois, si les trois mss 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,

98. « Savis hom fo e ben letratz » pour Peire [A1] et « savis hom fo de letras e de sen natural » pour Guiraut [A2].

99. B. PANVINI, *Girardo di Bornelh, trovatore del sec. XII*, dans « Sicularum Gymnasium », 1 1948, pp. 200–67, à la p. 200 ; ce titre ne s'associe pas systématiquement à la fréquentation des écoles qu'on retrouve chez Guiraut, mais pas chez Peire, tandis qu'Uc de Saint Circ, qui a pourtant été à l'école à Montpellier, n'est pas qualifié de maître

100. Si l'on étudie les taux de probabilité liant les divers caractères de chaque miniature, les les taux de probabilités les plus forts sont ceux qui lient la désignation dans la *vida* à la plupart des éléments de l'image : dans I, désignation et vêtements (1.438481e-17), gestes (6.86771e-13), coiffes (6.713493e-11), et accessoires (3.323316e-08). On rencontre des liens similaires pour les autres mss, mais généralement pas aussi exceptionnellement forts : 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.

101. On aurait, 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 ; des considérations similaires ressortent de l'examen des analyses factorielles de A (fig. 4) et de K (fig. 5).

celle-ci place la dame au sommet et le jongleur à la base, mais mêle relativement indistinctement bourgeois, maîtres, moines, clercs et chanoines. À l'inverse, dans A, ce sont plutôt les maîtres, clercs et chanoines, qui sont au sommet, les jongleurs restant 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 mss, la gradation nobiliaire — du chevalier pauvre au baron — paraît assez bien retranscrite, même si I est probablement le plus systématique.

Fait déjà mis en relief par la structure du ms., le groupe des clercs et des lettrés tient, dans A, la préséance sur les autres. Dans l'image, ce groupe, très fortement caractérisé, possède des attributs permettant de le distinguer au premier coup d'œil — ce qui correspond à la réalité historique d'une Église qui a cherché à distinguer les clercs des laïcs — et ce plus clairement que dans le texte des *vidas*, qui prend surtout en considération le fait qu'ils soient devenus jongleurs. Tous portent la tonsure, sont tête nue (certains chanoines mis à part) et portent les vêtements qui correspondent à leur statut, voire à leur ordre pour les moines¹⁰². Les clercs portent la robe, 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 conférant une certaine vénérabilité. Passée de mode à la fin du XII^e siècle¹⁰³, elle n'est plus utilisée ici que comme attribut des moines non soucieux de leur apparence [IK29, 46, 80], voire des clercs [A10 ; I21], ainsi que comme marqueur d'ancienneté et de vénérabilité¹⁰⁴. L'évêque Folquet de Marseille est revêtu de la mitre et des vêtements liturgiques correspondant à son état, auxquels s'ajoutent dans les trois mss [A10 ; IK71] le *pallium*¹⁰⁵. Son titre d'évêque, qui en fait dans l'Église, l'équivalent d'un prince ou d'un baron laïc, le place dans une position

102. Avec un certain succès pour les membres d'ordres militaires. Pour les autres, la question est rendue délicate par les difficultés d'identification des monastères cités : si la coule noire du Monge de Montaudon [K46] semble bien correspondre à l'abbaye clunisienne d'Aurillac, il est plus difficile de s'en convaincre pour les coules, d'un brun parfois assez foncé, des miniatures des deux autres mss [A20 ; I46] ; pour Gausbert de Puycibot, si l'on accepte l'identification, comme le suggère Lemaître, du monastère de « Sain Leonart » (A) ou « Saint Lunart » avec Saint-Léonard-des-Chaumes, monastère cistercien, les représentations d'I et K [IK29] pourraient correspondre, mais pas celle de A [A21] ; voir LEMAÎTRE, *Les Troubadours et l'Église : entre histoire et légende*, Ussel et Paris, Boccard, 2002, pp. 24–35.

103. M. MADOU, *Le costume civil*, Turnhout, Brepols, 1986, p. 25.

104. Pour Peire d'Alverna [IK39], Peire Rogier qui lui fait immédiatement suite [K40], Guiraut de Bornelh [A2], Richart en roi David [A44] et Peire Cardinal [K50] qui « quan passet d'aquesta vida, [...] avia ben entor sent ans ».

105. 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 » ; LEMAÎTRE et VIELLIARD, op. cit., II, p. XLIII.

particulière. Dans les trois mss, il est le seul, ou peu s'en faut¹⁰⁶, à être représenté strictement de face ; dans IK, sa position statique, hiératique, presque en majesté, est un signe particulièrement fort de sa préséance¹⁰⁷. Au-delà du vêtement, ce groupe est caractérisé par un certain nombre d'attributs, dont le premier est sans aucun doute le livre. Bien qu'il puisse prendre différentes significations, et tantôt, cahier en train d'être couvert d'écriture, être l'attribut du moine copiste [A21], tantôt, tenu fermé, être un accessoire liturgique ou un symbole du détenteur du savoir [A2, 23], ou bien encore, en train d'être lu ou désigné, être l'outil de travail du maître [A24], il caractérise de façon générale le groupe des clercs, encore conçus ici comme les principaux détenteurs de la culture écrite.

Les gestes en revanche recourent parfois plus les *vidas*, qui nous présentent des clercs devenus jongleurs : en dehors de l'acte de lecture, les clercs sont souvent représentés, dans A du moins, en train de déclamer ou dans une position statique. Dans K, la position statique leur est réservée, et quand ils déclament, ils ne le font que d'une main¹⁰⁸. 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, A montre une distinction plus claire, représentant les clercs et les lettrés plutôt assis, par opposition aux jongleurs, debout, et aux nobles, debout également ou à cheval. Cette position assise, qu'ils partagent avec les dames et le roi Richart, leur confère une certaine supériorité et relève d'une tendance générale de ce chansonnier¹⁰⁹.

106. Aimeric de Belenoi [A23] est dans une position similaire, sous les traits d'un clerc portant la dalmatique et désignant de sa main un livre qu'il tient ouvert. Il est surprenant que l'on ait choisi de dignifier à ce point Aimeric, pour qui la postille prescrivait seulement « .I. clerego cu(n) capa » et qui est désigné comme « clercs » dans la *vida* ; peut-être est-ce parce que le terme de maître est tout de même présent dans sa *vida*, pour laquelle il fut « neps de maestre Peire de Corbiac ».

107. Cette orientation de face correspondrait, d'après F. GARNIER, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 1, p. 124, à « un état durable et parfait ». Dans A, cette préséance se matérialise aussi par la monture qu'il chevauche et la richesse de ses vêtements.

108. Par rapport à la position déclamatoire à deux mains, plus fréquente et que l'on retrouve notamment chez les jongleurs, la position déclamatoire dans laquelle les personnages n'ont qu'un bras levé (env. 14% des personnages déclamant), semble posséder un sens en elle-même. Son utilisation par les clercs, moines et *trobairitz* de K — pour ces dernières également dans I — par opposition à la position à deux mains des jongleurs, paraît lui conférer une certaine retenue, en faire celle de ceux dont déclamer n'est pas le métier et qui, dans leurs gestes, expriment une certaine distinction, par opposition aux jongleurs.

109. 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 est alors réservée à Dieu et « aux personnages, réels ou allégoriques, qui jouissent d'une supériorité hiérarchique ou d'un pouvoir ». Dans nos miniatures, il faut distinguer entre les personnages assis par terre, en train de converser ou de jouer aux dés [I76], et ceux assis “en chaire”,

Quelques éléments distinguent un groupe particulier, constitué des chanoines et de quelques troubadours désignés comme maîtres : le 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 : 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 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 supertunicale scissum in lateribus nec habebitis mitram in capite quamdiu legetis sub capa rotunda, vel disputabitis¹¹⁰.

Pas de surcot, ni de souliers extravagants, mais la chape¹¹¹ comme vêtement de celui qui enseigne. S'y 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 »¹¹².

Les maîtres sont représentés assis sur un banc que les postilles qualifient de « carega », et qui s'agrémente généralement d'un coussin. Cet élément, qui ne se rencontre guère que dans A¹¹³, possède une signification générale de signe de dignité et de rang, qui va de pair avec la station assise et qui en renforce la signification. 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 terre¹¹⁴. Ce fait est renforcé par la position qu'adoptent parfois ces personnages assis, tenant un livre ou une main posée sur le genou, signe d'affirmation, et une main levée verticalement, index tendu, signe

pour lesquels cette position va de pair soit avec un statut magistral, soit avec une certaine supériorité, celle des *trobairitz* de A ou du Monge de Montaudon présidant la cour du Puy ; Ibid., p. 113.

110. *Chartularium Universitatis Parisiensis*, Paris, 1889, t. 1, p. 586 n° 501 [« juramenta incipientium in artibus »] ; cf. P. RICHÉ et J. VERGER, *Des nains sur des épaules de géants : maîtres et élèves au Moyen Âge*, Paris, Tallandier, 2006, p. 207.

111. Une postille qui appelle une représentation de maître précise d'ailleurs qu'il doit être vêtu d'une « capa crespa », une chape dont l'étoffe est plissée [A5].

112. M.–G. MUZZARELLI, *Guardaroba medievale : vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 117.

113. La chaise du Monge de Montaudon présidant la cour du Puy exceptée [I46].

114. Pour les chanoines, cette *carega* pourrait aussi renvoyer à celles du chœur de l'église cathédrale.

d'autorité. Cela renvoie aux scènes d'enseignement, que Riché et Vergier décrivent comme : « 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)[...] »¹¹⁵. À cette représentation principale du maître, on pourrait en ajouter une deuxième, moins claire, 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 fêrule¹¹⁶. L'assimilation des chanoines au groupe des maîtres peut s'expliquer relativement aisément, la participation de ces derniers à l'université étant bien connue¹¹⁷. En outre, A représente également en maître certains troubadours auxquels il porte une estime particulière, comme Arnaut Daniel « .I. maistro cun capa cresa » [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].

L'importance de la figure du maître dans A¹¹⁸ fait que l'on pourrait

115. Voir le cahier central dans RICHÉ et VERGIER, op. cit.

116. Cette baguette se retrouve sous une forme légèrement différente, plus proche d'un sceptre à l'extrémité fleurdelysée chez certaines des *trobairitz* de H. Qualifiée par ANGLADE, *Miniatures des chansonniers provençaux*, « Romania », L 1924, pp. 593–604, à la p. 596, de « bâton de folie » et par D. RIEGER, *Die 'Trobairitz' in Italien. Zu den altprovenzalischen Dichterrinnen*, dans « Cultura Neolatina », XXXI 1971, pp. 205–23, à la p. 213, de « signe de distinction », elle est pour A. RIEGER, art. cit., pp. 391–92, peut-être « un symbole de corporation ou de confrérie confié aux troubadours (professionnels) pour la distinction et la maîtrise de leur art » ou « 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. Dans A tout du moins, cette baguette semble réservée aux troubadours en Italie du Nord et qui y étaient peut-être considérés comme des maîtres à *trobar* et, de là, la considérer comme une fêrule. 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 tencsos e cansos e vers e sirventes e coblas... », tandis que celle d'Aimeric de Peguilhan dit seulement qu'il « apres tencsos e cansos e sirventes ».

117. Et assez fréquente pour qu'il faille la réguler, cf. *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 »], ainsi que, pour une période toutefois plus tardive, C. FUCHS, *Dives, Pauper, Nobilis, Magister, Frater, Clericus, Sozialgeschichtliche Untersuchungen über Heidelberger Universitätsbesucher des Spätmittelalters (1386–1450)*, Leiden et New-York, Brill, 1995, et part. « 3.2. Kanoniker », pp. 38–44.

118. Dans les deux autres mss cette figure est beaucoup moins développée et son emploi plus restreint, plus encore que dans les *vidas* : lorsqu'ils dépeignent Guiraut de Bornelh [IK8], les deux mss nous présentent très clairement un laïc, préférant

la qualifier de « dominante », c'est-à-dire la plus clairement définie, dotée d'attributs les plus particuliers et, par sa fréquence ou sa mise en valeur, se dégageant assez nettement des autres. Dernier détail 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 mss, exclusivement réservé aux nobles.

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 cavaliers 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. Pour retranscrire la hiérarchisation du groupe nobiliaire, différents attributs sont utilisés. Le château, présent uniquement dans IK, est peut-être l'élément le plus flagrant, apparaissant dans l'image lorsqu'il est mentionné dans la *vida* [IK22, K58] ou bien servant à souligner le statut de *castellans* [I51, K41]. Dans la plupart des cas, ce rôle revient cependant tout d'abord aux armes, grâce auxquelles le noble se distingue du non-noble, mais qui font aussi transparaître une hiérarchisation entre le chevalier, équipé d'une simple lance, et le *castellans*, *bars* ou *reis*, portant la lance à pennon armorié. Cette séparation en deux groupes et cette gradation, forte dans I¹¹⁹, 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, et ce dans les trois mss¹²⁰ ; en outre, le soin porté aux motifs héraldiques représentés augmente avec le rang du personnage¹²¹.

s'attarder sur le détail pittoresque des « dos cantadors » accompagnant le troubadour. Dans I, Seul Peire d'Alvernha [IK39] est représenté coiffé du bonnet rond et revêtu de la chape ; dans K, c'est aussi le cas de Peire Rogier [K40], deuxième troubadour du ms. qui fait immédiatement suite à Peire d'Alvernha, et 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 aussi être une façon de mettre en valeur le deuxième troubadour du recueil (dans A, sur les cinq premiers troubadours, trois sont peints comme des maîtres).

119. Dans les autres mss, si cette façon d'identifier les nobles existe, elle est moins poussée : 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. 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 chez les barons.

120. À part deux pauvres chevaliers [A18 ; I37], deux chevaliers [I16, 61], et Raimbaut d'Aurenga [A4], sans *vida*, tous les autres personnages portant l'écu armorié sont désignés comme *castellans*, *bars*, *marques*, *vescoms*, *coms*, ou tout bonnement *reis*.

121. Dans A, les écus armoriés utilisent un nombre très restreint de motifs ; dans IK,

Lorsque les armoiries figurent à la fois sur le pennon et sur la housse de cheval (présente uniquement dans I), c'est que l'on est face au roi d'Aragon, au comte de Poitiers ou d'Auvergne. Si le premier porte bel et bien ses armoiries de gueules à quatre pals d'or, chez les autres les armoiries ne correspondent pas à la réalité historique, du moins pas à ce que nous en connaissons. La signification n'est pas à chercher dans le domaine de l'exactitude historique : « 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 »¹²². Elles servent à caractériser les personnages, à évoquer leur rang, ce qui permet d'expliquer pourquoi Guilhem IX est affublé des armoiries impériales, d'or à l'aigle de sable [I1], Dalfin d'Alvernhe portant, lui, des armes d'or au tourteau de sable entouré de vires de même [I42].

À côté des armes et armoiries, la qualité de l'équipement militaire joue aussi un rôle. A distingue ainsi deux auteurs de la section des *sirventes*, dont les *vidas* employent la formule « bons cavalliers fo e bons gerriers » [A41, 43], en leur attribuant un modèle type qui 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, tous deux d'azur au lion d'argent, tandis qu'ailleurs dans A, l'équipement paraît plus élémentaire (surcot d'armes, jambières, lance et écu). L'équipement militaire de I et K tend plutôt à distinguer les pauvres chevaliers ne portant pas nécessairement d'armures, d'avec les nobles mieux équipés, portant cottes de mailles et surcot d'armes, ainsi que, très souvent dans I (vingt cinq) et moins souvent dans K (quatre), des heaumes¹²³. Un dernier élément, commun à K et A, 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, et ornée d'un petit bonnet ou une bande de tissu, que la simple cale de toile blanche des chevaliers [K45]. Cet élément de costume est peut-être distinctif des nobles à cheval dans ces

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. Si l'on y retrouve parfois des motifs s'apparentant à des pièces comme le sautoir par exemple [I85, 91 ; K22], ils paraissent bien souvent faire plutôt écho aux décorations de la lettre [I22, 53, 77]. On ne trouve de véritables armoiries que chez les membres d'ordres de chevalerie [A32 ; IK80 ; I24, 66], mais aussi et surtout dans la représentation des personnages de plus haut rang [I27, 28, 37, 41 ; IK16].

122. P. PALAISI, *L'héraldique des troubadours*, dans *Portraits*, cit., I, pp. LXXXI–LXXXII.

123. Dans la *tenso* [BdT 140.1c=226.6a] dont il a déjà été question le comte Enric II de Rodez avançait le meilleur équipement comme argument en faveur des nobles (vv. 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 respplan/Que s'era desarmatz », GUIDA, op. cit., p. 141.

deux mss en ce que le chevalier a besoin de retenir ses cheveux — généralement mi–longs et ondulés — lorsqu’il monte à cheval ou revêt sa cote de mailles¹²⁴. La cale serait alors une forme de commodité, tout comme le surcot sans manches, en comparaison du manteau ouvert. Si l’équipement sert à distinguer les nobles puissants des chevaliers pauvres dans les trois mss, dans I une attention particulière est apportée à une représentation de la noblesse qui se concentre presque exclusivement sur des attributs chevaleresques. La figure du noble en armes y est dans une certaine mesure dominante, par sa récurrence (en tout vingt–huit fois) et par le fait que peu de nobles y échappent, et prend le pas sur les représentations de noble à pied, déclamant. Le chansonnier I est le seul à contenir la représentation d’une scène de combat, malgré les vœux de certaines postilles de A [A13, 30]. Malgré cette disparité, la figure du pauvre chevalier¹²⁵, à cheval et armé d’une simple lance, est présente dans les trois mss [A11 ; I45 ; K37].

Le simple fait de chevaucher est également caractéristique des nobles et chevaliers¹²⁶. On trouve de nombreuses représentations que l’on pourrait qualifier de « cavaliers pacifiques » [A27 ; I17 ; K28], pour reprendre l’expression de Lemaître¹²⁷, concernant toutes, à deux exceptions près dans A (un clerc et Peire Vidal se prenant pour l’empereur de Constantinople [A15, 17]), des nobles. Lorsque l’on représente la folie de Peire Vidal, 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 K ou dans I¹²⁸.

124. Le chapel a un usage similaire : présent chez les moins bien lotis sous la forme d’une simple ficelle, il peut prendre la forme d’un tour–de–tête plus élaboré, généralement d’apparence torsadée [K3, 54], être d’assez riche facture, et aurait été très apprécié par les nobles ; C. ENLART, *Manuel d’archéologie française*, Paris, A. Picard, 1902, t. III l. 2 p. 140.

125. S’y apparente celle du « jogolar a caval » d’après la postille, Guilhem Ademar [A18].

126. Les usages de Barcelone, de 1150, définissent le noble comme quelqu’un qui « mange chaque jour du pain de froment et qui monte à cheval » ; voir AURELL, *La Noblesse*, cit. p. 95.

127. LEMAÎTRE et VIELLIARD, op. cit., I, p. XI.

128. 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], sont à

Plusieurs éléments permettent de caractériser le troubadour noble, même quand il est à pied (certaines postilles de A appellent d'ailleurs une représentation de « cavaller a pe » [A36]), le premier étant 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 »¹²⁹. Le miniaturiste suggère la richesse du vêtement par divers procédés, qui peuvent varier d'un ms. à l'autre, surcots¹³⁰ et riches manteaux¹³¹, couvre-chefs recherchés¹³² et fourrure étant des éléments récurrents. Porter des vêtements de plusieurs couleurs, des vêtements partis ou à motifs¹³³, 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 vair, s'il caractérise le costume riche des nobles, paraît encore plus typique de celui des *domnas*.

Les *trobairitz* 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 aussi un diadème [K69]. Il semblerait toutefois que K ait établi une distinction entre cette dernière, la plus noble des trois, et Azalaïs de Porcairagues et Na Castelloza, moins richement vêtues¹³⁴. Dans A, en revanche, si la comtesse de Die est moins richement habillée, elle a dans une certaine mesure été dignifiée par sa représentation en chaire similaire à celle d'un maître

pied.

129. AURELL, *La Noblesse*, cit., p. 96.

130. Plutôt portés par les chevaliers, les surcots peuvent être longs et fendus, avec ou sans manches. 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 siècle, ENLART, op. cit., t. III, p. 45 ; on ne rencontre qu'un seul surcot parti, celui de Bonifaci Calvo [K102], peut-être parce que il est vêtu à la dernière mode, la mode des vêtements partis prenant aux alentours de 1300 (progressivement aux XIV^e et XV^e siècles, les surcots mi-partis deviendront des vêtements d'écuyers et de serviteurs mais pas encore, semble-t-il, au moment de la réalisation de K).

131. Le manteau sert à distinguer le costume riche du costume pauvre, mais également le costume noble de celui des maîtres. Dans I et K, le manteau pourvu d'une fente pour laisser passer le bras gauche et généralement d'un col doublé de vair [K41] est une particularité du costume riche. Cependant, si I montre une gradation dans l'emploi de ce manteau entre chevaliers, châtelains et barons, et réserve l'autre type de manteau ouvert 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.

132. K possède la répartition la plus claire, réservant la toque plate et rectangulaire [K1], souvent ornée d'une doublure de vair [K17] et qui s'apparente peut-être plus à un chapeau, aux nobles.

133. Ces motifs pourraient être une façon d'évoquer les vêtements de soie, fréquemment ornés de ce type de décorations.

134. Voir A. RIEGER, art. cit., p. 393.

[A38]. Les trois chansonniers appliquent aux *trobairitz* les éléments pour eux distinctifs du plus haut statut : magistraux dans A, nobiliaires dans IK.

Dans IK, cependant, le vêtement riche n'est pas exclusivement réservé aux nobles et 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 que des lois somptuaires nombreuses ont été promulguées au cours des derniers siècles du Moyen Âge, particulièrement fréquentes en Italie du Nord dès le XIII^e siècle¹³⁵. Révélatrices de l'augmentation générale de la richesse et du luxe, notamment en dehors du groupe nobiliaire, elles démontrent une volonté de restaurer un certain ordre social et 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 »¹³⁶. Les chansonniers I et K tendent à confirmer cette idée d'une bourgeoisie marchande enrichie se rapprochant des nobles par ses vêtements, la figure du bourgeois, en tant que figure distincte du jongleur, étant une de leurs particularités, et ne faisant guère partie du répertoire iconographique de A¹³⁷. Ces bourgeois se distinguent par leur riche vêtue, notamment par le port d'un manteau, d'un surcot, de fourrures, parfois d'une toque semblable à celle des nobles, plus souvent d'un chaperon¹³⁸. Au niveau des gestes, déclamatoires, l'appartenance des bourgeois au groupe des jongleurs ne fait pas de doute.

Dans les trois mss, la figure du jongleur est assez unanimement caractérisée, si l'on peut 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

135. C'est à Gênes, que l'on trouve en 1157 la première de ces lois, seule de son genre pour le XII^e siècle, C. KOVESI KILLERBY, *Sumptuary Law in Italy, 1200–1500*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 24.

136. Ibid., p. 80.

137. Sur les cinq *borges* de A, tous sont représentés en accord avec une deuxième désignation [A1, 10, 12], y compris Aimeric de Peguilhan [A30], qui figure pourtant en bourgeois dans I [I63] ; seul Bertolome Zorzi fait exception [A40], justifiée par son statut particulier 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.

138. 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 un degré intermédiaire, parmi les couvre-chefs, entre les plus simples et les riches toques élaborées des nobles. En témoigne son usage, dans K, tant par les bourgeois que par certains chevaliers pauvres, tandis que dans I, il est porté par les laïcs non-nobles, bourgeois surtout, mais aussi jongleurs.

zéro : un homme debout, de trois–quarts, vêtu d'une simple cotte¹³⁹ et sans manteau ni couvre–chef, ou alors un chapel très simple, lève ses bras dans un geste déclamatoire. La simplicité du vêtement est une façon de représenter la pauvreté de ces personnages, généralement de basse extraction. De l'omniprésence des gestes déclamatoires, par ailleurs assez répandus, naît l'idée que ces personnages sont 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, et avant tout la vièle que l'on rencontre en quatre occasions et que les postilles qualifient de « viola » [A7, A35]. Si sa présence dans l'image peut répondre à sa mention dans le texte de la *vida* et, le cas échéant, de la postille¹⁴⁰, dans d'autres cas sa présence est là essentiellement pour souligner le statut de *joglars*¹⁴¹. Si l'instrument n'est pas, dans le texte, exclusivement réservé aux jongleurs, il l'est dans l'image¹⁴². 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, il faille le préciser. On peut même supposer que, si l'auteur des postilles a voulu que Marcabru soit représenté sans vielle, c'est 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 que cette figure représente un troubadour que, en dehors du fait même d'être troubadour, rien ne distingue, particulièrement pas sa naissance.

IV. CONCLUSION

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 du troubadour qui corresponde à

139. Ne porter qu'une cotte est quasi systématique dans les représentations de jongleurs et de ceux « de bas afar », « de paubre generacion » ou tout simplement « paubres ».

140. Perdigon qui « saup trop ben violar e trobar » est systématiquement représenté en train de jouer de la vielle à archet [A35 ; IK59]. Dans A, c'est aussi le cas d'Elias Cairel [A7], qui se justifie paradoxalement par la présence d'une allusion péjorative à ses talents de musicien : « mal viulava ».

141. Tous les personnages représentés avec des instruments [A7, 35 ; I19, 59, 83, 103 ; K59] sont qualifiés de « joglars » dans leur *vida* (et dans leur postille, le cas échéant). À l'inverse, des personnages qui pourtant savent « ben viular » ne sont pas représentés la vielle à la main, car leur désignation sociale l'interdit : Pons de Capdueil [A9], qualifié de « rics hom mout e rics bars » et de « bons cavalliers » est 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.

142. Il faut traiter différemment la lyre que porte le roi Richart, qui se rattache à sa représentation en roi David, en roi poète, et est avant tout un instrument à valeur symbolique.

l'appréhension que l'on pouvait avoir de lui, et qui 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'ils renvoient à l'essence même de chacun, parce qu'ils sont les "vestiges", tangibles et matériels, d'une qualité intérieure. Toutefois, 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. 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 prince¹⁴³.

Dans cette organisation et dans ce projet porté par les mss, *vidas* et miniatures jouent un rôle central, en tant qu'appareil métatextuel qualifiant chaque troubadour, justifiant et explicitant sa place dans le ms., et au-delà, dans la recreation du *corpus* de la lyrique occitane opérée par ces anthologies. Les mss se fixent 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, qui n'est pas exclusive à nos chansonniers. Guiraut Riquier, pour revenir à lui, se fixe un objectif

143. Attribut échappant à la catégorisation sociale, l'épervier dont la présence se rattache à la cour du Puy Sainte-Marie, « sorte de société poétique », que le Monge de Montaudon aurait été amené à diriger (voir BOUTIÈRE, op. cit., p. 310 et n. 3, ainsi que Michael J. ROUTLEDGE, *Les poésies du moine de Montaudon*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1977, pp. 186–90), avec le pouvoir de « dar l'esparvier » d'après sa *vida* : on le retrouve ainsi dans les représentations du Monge [A20 ; I46], et, dans A, chez deux chevaliers, Peirol [A33] et Raimon de Miraval [A6] (pour ce dernier, l'épervier était appelé par la postille) qui, quoique leur *vida* n'en fasse pas explicitement part, sont mentionnés dans le *Pos Peire d'Alvernh'a cantat* du Monge (*coblas* 4 et 5), et ont donc potentiellement participé à la cour du Puy et reçu la distinction de l'épervier. Cela souligne l'importance fondamentale de ce texte pour les auteurs des *vidas* tout comme pour compileurs et miniaturistes : il n'était apparemment pas nécessaire de le mentionner explicitement pour que tous l'aient en tête, et la cour du Puy et son *esparvier* devaient faire partie des lieux communs pour les personnes possédant une certaine connaissance de l'univers des troubadours.

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 (vv. 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 laboran¹⁴⁴.

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. Sur le terrain de la cohérence du modèle, I possède des structures très définies, fait même qui lui donne un aspect plus répétitif, 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 ms., 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 ms. le soin de distinguer entre troubadours majeurs et mineurs.

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 de chronocentrisme : 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 et la considération dont il a pu bénéficier. Si tous les hommes

144. BERTOLUCCI–PIZZORUSSO, art. cit., pp. 53–54.

sont de chair, c'est leur appartenance à un groupe social qui les définit¹⁴⁵.

Ces mss 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, peut-être plus rêvée que réelle. 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 irruption, chez un "marchand gentilhomme" comme Bertolome Zorzi¹⁴⁶, 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.

JEAN-BAPTISTE CAMPS
École nationale des chartes
Université Jean-Moulin, Lyon III
jbcamps@hotmail.com

145. Guiraut Riquier dit ainsi : « 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 » (vv. 140–147), *Ibid.*, p. 53.

146. Désigné comme « gentils hom, mercadiers de Venecia » [A40], il mêle ce qui appartient le reste du temps à deux groupes, bourgeois et nobles. Cette exception, qui s'explique par la particularité du contexte de Venise et des villes italiennes et en révèle une bonne connaissance, va de pair avec la représentation dans A de Bertolome « en preison a Genoa », vêtu selon « la più aggiornata moda maschile veneziana » d'après MARIANI CANOVA, *op. cit.*, p. 60. Troubadour le plus récent du ms., terminant la section des *cansos*, il pourrait bien jouer le rôle de lien entre le passé, relativement éloigné, des grands troubadours et le lecteur, potentiellement issu comme Bertolome de la noblesse vénitienne.