

« Ins e.l cor port, dona, vostra faisso ». Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours  
Angelica Rieger

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Rieger Angelica. « Ins e.l cor port, dona, vostra faisso ». Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours. In: Cahiers de civilisation médiévale, 28e année (n°112), Octobre-décembre 1985. pp. 385-415;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1985.2306>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1985\\_num\\_28\\_112\\_2306](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1985_num_28_112_2306)

---

Fichier pdf généré le 25/03/2019

## Zusammenfassung

Welches Bild machten sich die mittelalterlichen Illustratoren der Trobadorlyrik von deren Hauptperson, der domna ? Und wie wurde sie dargestellt, wenn sie sich selbst als trobairitz hervortat ? Neben einem Überblick über das Bild der Frau und Dichterin in sämtlichen illuminierten Trobadorhandschriften liegt der Akzent auf der in dieser Hinsicht bemerkenswertesten und dennoch nahezu unbeachtet gebliebenen Liederhandschrift N (M. 819 der Pierpont Morgan Library, New York), die, im Gegensatz zu den anderen Manuskripten nicht nur illuminierte Initialen, sondern auch regelrechte Bildergeschichten enthält, die, aufs Engste mit ihm verbunden, den Text über weite Strecken begleiten, ins Bild umsetzen, ja interpretieren. Im Anhang wird zum ersten Mal das Gesamtkorpus dieser Illustration beschrieben und mit den dazugehörigen Textstellen sowie deren Übersetzung ins Französische tabellarisch dargestellt.

## Résumé

Quelle idée un enlumineur médiéval de la lyrique troubadouresque se faisait-il du personnage principal de celle-ci, la domna ? Comment la voyait-il lorsqu'elle était poète elle-même ? Après une analyse générale de l'image de la femme ainsi que de la trobairitz dans la totalité des chansonniers enluminés, cette étude porte principalement sur leur représentant le plus remarquable — et pourtant presque oublié —, le ms. N (M. 819) de la Pierpont Morgan Library à New York : orné non seulement de lettrines historiées, il se distingue des autres mss parce qu'il présente une véritable « bande dessinée », une multitude d'illustrations qui, tout en suivant le texte de très près, commentent ou mettent en scène certains poèmes. Dans l'annexe figure pour la première fois la description du corpus complet de ces illustrations avec les passages du texte respectif en ancien occitan accompagné de leur traduction en français.

## MÉLANGES

---

### « Ins e.l cor port, dona, vostra faisso »

### Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours

#### RÉSUMÉ

Quelle idée un enlumineur médiéval de la lyrique troubadouresque se faisait-il du personnage principal de celle-ci, la *domna* ? Comment la voyait-il lorsqu'elle était poète elle-même ? Après une analyse générale de l'image de la femme ainsi que de la *trobairitz* dans la totalité des chansonniers enluminés, cette étude porte principalement sur leur représentant le plus remarquable — et pourtant presque oublié —, le ms. *N* (M. 819) de la Pierpont Morgan Library à New York : orné non seulement de lettrines historiées, il se distingue des autres mss parce qu'il présente une véritable « bande dessinée », une multitude d'illustrations qui, tout en suivant le texte de très près, commentent ou mettent en scène certains poèmes. Dans l'annexe figure pour la première fois la description du corpus complet de ces illustrations avec les passages du texte respectif en ancien occitan accompagné de leur traduction en français.

Welches Bild machten sich die mittelalterlichen Illustratoren der Trobadorlyrik von deren Hauptperson, der *domna* ? Und wie wurde sie dargestellt, wenn sie sich selbst als *trobairitz* hervortat ? Neben einem Überblick über das Bild der Frau und Dichterin in sämtlichen illuminierten Trobadorhandschriften liegt der Akzent auf der in dieser Hinsicht bemerkenswertesten und dennoch nahezu unbeachtet gebliebenen Liederhandschrift *N* (M. 819 der Pierpont Morgan Library, New York), die, im Gegensatz zu den anderen Manuskripten nicht nur illuminierte Initialen, sondern auch regelrechte Bildergeschichten enthält, die, aufs Engste mit ihm verbunden, den Text über weite Strecken begleiten, ins Bild umsetzen, ja interpretieren. Im Anhang wird zum ersten Mal das Gesamtkorpus dieser Illustration beschrieben und mit den dazugehörigen Textstellen sowie deren Übersetzung ins Französische tabellarisch dargestellt.

« Ins e.l cor port, dona, vostra faisso »<sup>1</sup>, ce vers de Folquet de Marselha évoque l'image d'un visage de femme d'une beauté idéale dont la description, dans la lyrique troubadouresque, nous est très familière ; mais quelle surprise de la voir concrétisée, dessinée par une main du XIII<sup>e</sup> s. en marge d'un chansonnier, à côté de ce vers — une jolie tête blonde à la place du cœur d'un personnage masculin. Si elle est une des plus touchantes, cette représentation de la beauté féminine n'est pas la seule : nous rencontrons plus de cinquante femmes dans les enluminures des chansonniers — *trobairitz* ou bien auditrices, partenaires et même épouses de troubadours. Ce fait est d'autant plus étonnant que ni les philologues ni les historiens de l'art ne se sont jamais intéressés à ce corpus important. Pour l'historien de l'art, ces enluminures ne sont peut-être que d'un intérêt secondaire

---

1. « Je porte, dame, au fond de mon cœur votre image », éd. S. STROŃSKI, *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, 1910. Pour toutes les citations en ancien occitan, cf. leur trad. dans l'Annexe. Les poésies sont désignées par leur numéro de référence dans A. PILLET/H. CARSTENS, *Bibliographie des troubadours*, Halle, 1933 : PC.



Fig. a. — NEW YORK.  
Pierpont Morgan Library.  
Ms. M. 819, fol. 16.  
Chansonnier N.  
(Dessin A. Rieger).

quant à leur qualité artistique parfois médiocre et aux difficultés linguistiques que les textes représentent pour lui ; mais pour le médiéviste occitanisant elles constituent non seulement une source d'information unique en ce qui concerne la réception de la lyrique troubadouresque au moyen âge, mais encore un ensemble d'indices précieux qui permettent de confirmer ou de rectifier certains aspects de l'interprétation de cette poésie.

L'analyse de ces enluminures est, bien sûr, — comme l'étude des mss en général — d'une grande complexité pour le philologue et elle lui demande à la fois un travail de paléographe, de codicologue, d'historien et d'historien de l'art ; et, s'il doit parfois déplorer son dilettantisme dans ces domaines<sup>2</sup>, il est en revanche mieux à même de tenir compte du rapport — primordial, comme nous essayerons de le montrer plus loin — entre le texte et l'image.

Le recours aux mss repose en outre, pour la recherche sur les troubadours, tout le problème de la transmission de leur lyrique avec un écart chronologique souvent important entre la création poétique et la version que les chansonniers en conservent. Et il faut reconnaître que nous sommes *a fortiori* en face du même décalage pour l'enluminure qui est obligatoirement plus ou moins postérieure à l'écriture. Or, ces chansonniers ne nous montrent pas plus le portrait « réel » d'une *trobairitz* ou d'un troubadour et de sa dame que le texte originel (« Urtex ») de leurs poésies, mais plutôt l'*image* que l'on se faisait d'eux au XIII<sup>e</sup> ou au XIV<sup>e</sup> s. Il est néanmoins certain que cette dernière est encore très proche de la société courtoise qu'ils fréquentaient et nous pouvons — du moins pour certaines images — supposer des modèles contemporains aux personnages qu'elles représentent. L'intérêt de ces enluminures, qui sont souvent d'une finesse, d'une sensibilité et d'une originalité indiscutables, n'est pas là, de même que le portrait « réaliste » n'était évidemment pas l'objectif des enlumineurs. Et pourtant, vouloir les réduire à un simple effort dans le but d'ornementer ou d'embellir le parchemin ne leur rendrait pas non plus justice.

Avant d'examiner nos chansonniers enluminés, nous pensons que deux remarques s'imposent quant à leur situation particulière dans l'ensemble de la tradition manuscrite :

1. Sur les quarante-six « chansonniers provençaux » de quelque importance, neuf parmi les trente qui sont en parchemin contiennent des enluminures (*A I K N E M H C R*)<sup>3</sup> — de même qu'un seul des mss en papier auquel nous reviendrons<sup>4</sup>. Seuls, trois de ces derniers, *C*, *R* et *E* sont d'origine languedocienne (XIV<sup>e</sup> s.) — le reste provient d'ateliers italiens —, d'autres ne contiennent pas que des textes lyriques (*N*), d'autres enfin ne nous transmettent pas que des pièces en occitan. Sur l'ensemble de ces mss, il n'y en a que trois qui sont d'origine vraiment provençale (*B*, *f* et *a*). On voit que ce qu'on a l'habitude d'appeler un « chansonnier provençal » n'a, en somme, rien de provençal : nous remplacerons donc ce terme par une désignation moins inexacte, comme par exemple « chansonnier de troubadours » (qui n'est pas, elle non plus, tout à fait adéquate).

2. Il aurait été impossible de les aborder sans le soutien de plusieurs spécialistes que nous tenons à remercier ici : P. Stirnemann de la Bibliothèque Nationale, Paris ; G. Clark et J. Plummer de la Pierpont Morgan Library, New York ; G. Brunel-Lobrichon et F. Garnier, de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris ; W. Van Dijk, de la Bibliothèque du Couvent des Capucins, Paris. Nos remerciements s'adressent également à l'Association des Amis de l'Université de Mayence (Freunde der Universität Mainz e.V.) avec le soutien de laquelle la reproduction des enluminures en couleur a pu être réalisée.

3. Toutes les abréviations des mss d'après A. Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, 1916 ; Paris, Bibl. Nat. : *C* = fr. 856, *E* = fr. 1749, *I* = fr. 854, *K* = fr. 12473, *M* = fr. 12474, *R* = fr. 22543 ; Rome, Bibl. Apostol. Vaticana : *A* = lat. 5232, *H* = lat. 3207 ; New York, The Pierpont Morgan Library : *N* = M. 819.

4. Le *Chansonnier de Béziers* (C.I.D.O. Béziers).



Fig. 1. — CITÉ DU VATICAN. Bibliothèque Apostolique.  
Ms. Vat. lat. 5232, fol. 168<sup>v</sup>. Chansonnier *A. Castelloza*.  
Couple assis.  
*(Cliché Bibl. Vaticane).*



Fig. 2. — NEW YORK. Pierpont Morgan Library.  
Ms. M. 819, fol. 71<sup>v</sup>. Chansonnier *N. Rigaut de Barbezieux*.  
Couple devant le feu.  
*(Cliché Pierpont Morgan Libr.).*



Fig. 3. — ID. Fol. 59. Frise de la « Tour ». *(Id.).*



Fig. 4. — ID. Fol. 56. Frise de l'« Amour ». *(Id.).*

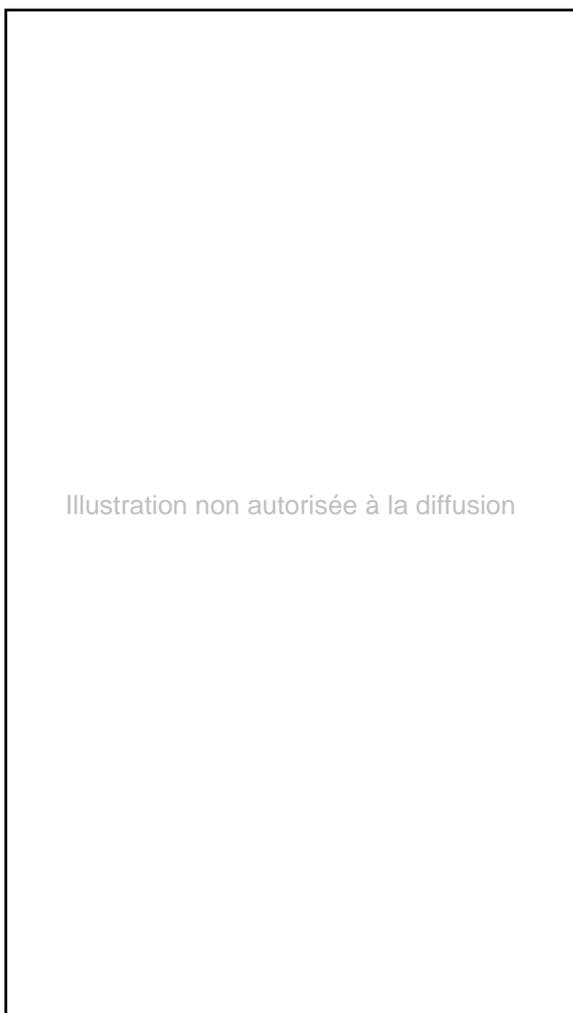


Fig. 5. — CITÉ DU VATICAN. Bibliothèque Apostolique.  
Ms. Vat. lat. 3207, fol. 43<sup>v</sup>. Chansonnier *H. Lombarda*.  
Dame au bâton.  
(*Cliché Bibl. Vaticane*).



Fig. 6. — ID. Fol. 49<sup>v</sup>. Comtesse de Die. Dame au  
faucon.  
(*Id.*).



Fig. 7. — PARIS. Bibliothèque Nationale. Ms. fr. 12473,  
fol. 126<sup>v</sup>. Chansonnier *K. Comtesse de Die*. Dame seule.  
(*Cliché Bibl. Nat.*).



Fig. 8. — IBID. Ms. fr. 854, fol. 192<sup>v</sup>. Chansonnier *I. Guillem  
de Berguedà*. Poète et deux dames.  
(*Id.*).

2. Cinq des neuf chansonniers enluminés que nous possédons datent du XIII<sup>e</sup>s. (*A I K H N*), les quatre autres du XIV<sup>e</sup> (*M C R E*)<sup>5</sup> ; tous se situent ainsi dans une période où les monastères, qui avaient jusque-là le monopole presque absolu en matière de mss, commencent à le céder, notamment en Italie du Nord, aux ateliers professionnels. Cela est dû à une sécularisation progressive du « marché », aussi bien pour ce qui est de la clientèle (universitaires, noblesse et haute bourgeoisie) que pour ce qui est de la thématique, comme c'est aussi le cas de nos recueils de poésies amoureuses en langue vulgaire<sup>6</sup>. Bien que la participation des monastères et, aussi et surtout pour l'enluminure, tout particulièrement celle des religieuses<sup>7</sup>, ne soit pas tout à fait à exclure, leurs activités restent essentiellement limitées aux matières sacrées. Et malgré quelques éléments — surtout dans le chansonnier *N* — qui pourraient indiquer une inspiration chrétienne, nos enluminures témoignent plutôt d'une exécution caractéristique d'ateliers professionnels, dont la création avait accéléré sans doute la séparation définitive entre les tâches du scribe et celles de l'enlumineur : en effet, le ms. terminé par le scribe passe à l'enlumineur avec des notes marginales qui lui sont destinées et qui lui indiquent en quelques mots le sujet des illustrations. L'enlumineur, lui, s'y conforme plus ou moins librement. Nous en avons des exemples, rédigés, selon J. Anglade, en vénitien<sup>8</sup>, dans les mss *A*<sup>9</sup>, *I* et *K*<sup>10</sup>. Par exemple, l'enlumineur du ms. *A* suit au pied de la lettre les indications relatives à Gaucelm Faidit, « .j. iogolar cun vna femena » (f. 70), Arnaut de Marueilh, « .j. clerego et una dona » (f. 103<sup>v</sup>), ou la Comtesse de Die, « vna dona que cante » (f. 167<sup>v</sup>) ; mais il s'en éloigne lorsqu'il représente Pons de Capdoill en jongleur (vêtu de l'habit bicolore) à la place du chevalier que la rubrique réclame (« .j. caualler et una dona », f. 56<sup>v</sup>) ou lorsqu'il nous montre Peire Vidal à cheval quittant sa dame alors que la rubrique exige « .j. caualler cu(n) arme d'e(m)pereor » (f. 95) ou encore lorsqu'il nous représente Rigaut de Berbezilh, « .j. pouero caualler » selon la rubrique (f. 164<sup>v</sup>) en beau chevalier accompagné d'une très noble dame<sup>11</sup>.

L'exécution des enluminures souvent peu luxueuse — à l'exception du chansonnier *A* —, la répétition de quelques types de miniatures, de schémas préfabriqués qui ne varient que par leurs couleurs (en particulier dans les mss *M* et *H*), enfin le souci d'interpréter par des illustrations des textes profanes, tout cela renforce l'hypothèse qu'elles proviennent d'ateliers professionnels.

À côté des différentes étapes de finition dans les mss italiens, qui vont du simple dessin à l'encre à l'initiale peinte et dorée, ces mêmes ateliers nous ont laissé trois types d'enluminures :

1. la lettrine historiée, initiale de la première poésie d'un poète comme dans les mss *A I K* et *N* ;
2. la miniature précédant les poésies d'une *trobairitz* ou d'un troubadour et indépendante de l'initiale comme dans les mss *M* et *H* ;
3. les dessins marginaux qui s'ajoutent aux lettres ornées du premier type dans le ms. *N* pour en faire une véritable « bande dessinée ».

Nous laisserons de côté le ms. *E*, d'origine languedocienne du XIV<sup>e</sup> s., qui, en très mauvais état par suite du découpage d'une trentaine de vignettes (dont la plus grande partie étaient sans doute ornementales comme celles qui subsistent), ne contient que cinq initiales représentant des troubadours<sup>12</sup> et aucune

5. Les emplacements pour les miniatures dans *B* sont restés vides ; pour la datation de *H* et *N*, cf. *infra*.

6. Cf. H. WEGENER, *Buchmalerei*, dans O. SCHMITT, éd., *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1948, II, p. 1420-1508.

7. *Ibid.*, p. 1422, et E. SCHRAUT/C. OPITZ, *Frauen und Kunst im Mittelalter*, Brunswick, 1983, p. 28-34 [Catalogue d'exposition].

8. J. ANGLADE, *Les miniatures des chansonniers provençaux*, « Romania », L, 1924, p. 593-604 ; p. 593. K. Bartsch écrit à ce sujet : « Dieselben [les rubriques] sind in einem halb provenzalischen, halb italienischen Idiom geschrieben, also vermuthlich von dem des Italienischen wenig kundigen Schreiber der Hs. für den nur italienisch verstehenden Maler » (« Jahrb. f. roman. u. engl. Liter. », XI, 1870, p. 1-61 ; p. 19). Double erreur, car il n'y a que très peu de provençal dans ces rubriques (cf. D'A. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Turin, 1961, p. 105) et nous verrons que l'enlumineur comprenait parfaitement ce qu'il illustrait.

9. AVALLE (*op. cit.*) en donne la liste p. 179-181.

10. L'analyse de ces rubriques intéressantes à bien des points (langue, lien entre le texte et l'image, rapport avec les poésies, la *vida* ou la personne du poète ainsi qu'avec l'image que l'artiste finit par choisir) dépasserait le cadre de cet article et fera l'objet d'une étude ultérieure.

11. Toutes les citations d'après AVALLE, *op. cit.*

12. F. 1 : Folquet de Marselha, f. 69 ; Arnaut de Tintinhac, f. 71 ; Arnaut Plagues, f. 90 ; Albertet, f. 281 ; Giraut d'Españha.

image féminine. Les mss *C* et *R* n'appartiennent pas non plus à la tradition italienne et sont ornés d'enluminures très différentes de celles caractéristiques de l'Italie du Nord.

Le ms. *C*, daté par Anglade de la fin du XIII<sup>e</sup>, par Jeanroy du XIV<sup>e</sup> s.<sup>13</sup>, est originaire du Sud-Ouest et éventuellement compilé par Matfré Ermengau ; il est démuné de la moitié des vignettes dont une cinquantaine ont été découpées avant l'entrée du ms. à la Bibliothèque du Roy à la fin du XVII<sup>e</sup> s.<sup>14</sup>. Parmi celles qui sont conservées, deux seulement ressemblent aux initiales des mss *A I K N*. Elles représentent les troubadours : Arnaut Daniel (f. 202) sous l'aspect d'un homme qui déclame, brun, en tunique rouge et manteau clair, un livre fermé à la main droite, et Elias Cairel (f. 232) sous les traits d'un homme blond en tunique claire et manteau bordeaux. La grande ressemblance des deux vignettes exclut avec certitude que la deuxième représente « un personnage féminin »<sup>15</sup>.

Les images féminines de ce chansonnier appartiennent toutes les trois à une espèce fabuleuse<sup>16</sup> : ce sont des chimères à tête de femme entourée de voiles et à corps de cerf-volant ou de dragon. Ces trois « Mélusines » semblent bien confirmer la provenance du ms., mais elles n'ont aucun rapport avec les poésies qu'elles illustrent, comme les autres vignettes qui renferment un véritable petit bestiaire ainsi que des motifs floraux et végétaux.

Il en est de même pour les illustrations du ms. *R*, le *Chansonnier d'Urfé* du XIV<sup>e</sup> s. et également d'origine languedocienne, où foisonnent les ornements végétaux et les vignettes minuscules avec des têtes de monstres ou d'êtres humains — il y a même les mini-portraits d'un couple au f. 110<sup>v</sup>c —, quatre vignettes — dont celle de Peirol au f. 87<sup>v</sup>d avec un portrait d'homme — et deux miniatures : un portrait de Peire Cardenal (f. 67b) et un autre d'une femme blonde couronnée qui marque le début des chansons de Giraut Riquier (f. 103<sup>v</sup>c). Sur les premiers et derniers feuillets, se trouve un début d'illustrations marginales comme nous les verrons dans *N* ; notons une scène de danse avec un jongleur jouant de la viole et une danseuse en robe courte battant des mains au f. 6<sup>v</sup>, en marge d'une poésie de Bertran de Born, ainsi qu'une autre danseuse coiffée d'une parure d'inspiration byzantine avec un tambourin au f. 11, en marge de Giraut de Bornelh. Ces deux danseuses sont uniques dans les chansonniers et il faut regretter que l'enlumineur n'ait pas poursuivi ces dessins marginaux, sauf aux ff. 144<sup>v</sup>-145<sup>v</sup> avec deux couples illustrant une poésie anonyme et le début de l'« enshamen de la donzela ».

Moins pour leur valeur artistique que pour compléter notre corpus par cette bizarrerie iconographique, nous nous permettrons de nous attarder un instant sur les trois portraits de femmes-troubadours du *Chansonnier de Béziers*, copie tardive du ms. *I* en papier<sup>17</sup>, de la fin du XIII<sup>e</sup> ou du début du XIV<sup>e</sup> s., ce qui nous amène évidemment très loin de la période qui doit nous occuper, mais ne nous paraît pas dénué d'intérêt pour ce qui est de la réception des troubadours à travers les âges. Sur les vingt-trois images de ce ms., vingt sont des gravures d'hommes à cheval, découpées ailleurs et recollées au début des chansons de certains troubadours. Celles des *trobairitz* sont ornées de dessins originaux, colorés à la main comme les gravures. Ce sont de véritables caricatures qui font preuve d'un changement radical de l'appréciation de la femme-poète à cette époque :

1. Na Castelloza, les mains jointes sur la poitrine en un geste de prière a les deux pieds sur une croix posée par terre. Sur la partie supérieure de cette croix un agneau blanc est couché. La tenue peu convenable de Na Castelloza, sa robe courte, très voyante, découvrant ses jambes en bas rouges jusqu'aux mollets, ne semble pourtant pas indiquer une vocation religieuse — qui ne se laisserait pas du reste justifier par ses poésies —, mais tout au plus une pécheresse repentie.
2. L'image de la Comtesse de Die confirme la tendance du ms. à représenter les *trobairitz* en « femmes de mauvaise vie » : une danseuse visiblement enceinte, la robe longue fendue jusqu'aux genoux et

13. J. ANGLADE, *op. cit.*, p. 603 et A. JEANROY, *op. cit.*, p. 5.

14. A. JEANROY, *Notes sur l'histoire d'un chansonnier provençal*, dans « Mélanges offerts à E. PICOT », Paris, 1913, I, p. 525-533 : « On ne sait à quelle époque remonte cet acte de vandalisme, d'autant plus déplorable qu'il nous a privé de certains passages de pièces uniques » (p. 525).

15. J. ANGLADE, *op. cit.*, p. 604.

16. F. 75 : Raimon de Miraval, f. 212 : Guillem de Cabestanh et f. 332 : Gaucelm de Béziers.

17. G. BRUNEL-LOBRICHON, *Le chansonnier provençal conservé à Béziers*, conférence du 1<sup>er</sup> Congrès international de l'AIEO, Southampton, 1984.

laissant voir des bottines lacées aux nœuds rouges, s'expose dans un décor champêtre, avec, au fond, un minuscule pavillon blanc.

3. Quant à Azalaïs de Porcairaques, l'auteur d'une seule poésie — selon A. Sakari une chanson d'amour transformée en *planh* à la mort du troubadour Raimbaut d'Aurenga<sup>18</sup> —, elle soulève jusqu'aux cuisses le bas d'une robe très décolletée à taille de guêpe, découvrant ainsi des jambes en bas rouges... sur des pieds fourchus !

Cette incarnation du Mal sous l'apparence d'une courtisane illustre bien un état d'esprit profondément misogynne, fondamentalement différent du respect et de l'admiration générale que le moyen âge témoigne aux *trobairitz*, et qui n'a cessé d'influencer l'appréciation de la femme-troubadour jusqu'au xx<sup>e</sup> s. ; Jeanroy encore voyait dans leurs poésies un « choquant oubli de toute pudeur et de toute convenance »<sup>19</sup>.

Le ms. *M* nous ramène au xiv<sup>e</sup> s. italien. Il contient des miniatures très schématisées : sur vingt et un troubadours dix-neuf sont représentés à cheval, portant plus souvent que l'épée (deux fois) un bâton ou un sceptre vert fleurdelysé et parfois doré (quatorze fois). Il faudra revenir à ce symbole à l'occasion de l'analyse du ms. *H*. Seul Giraut de Bornelh est assis devant un livre ouvert. Mais la miniature — malheureusement en assez mauvais état — qui nous intéressera plus particulièrement ici est celle qui précède les poésies de Jaufré Rudel : c'est précisément entre la rubrique « cansos q(ue) fes iofre rodel » et le début de la *canso* « Lanquand li jorn son lonc en mai » (PC 262.2) — la fameuse chanson de l'amour de loin ! — que se trouve l'unique réalisation de l'image poétique si fréquente du troubadour qui embrasse sa dame dans un verger. Sur fond or, entre deux arbres, dans un espace clos comme par des murs par les barres rouges de l'encadrement, un homme en tunique bleue et une femme en une très longue robe rouge s'enlacent, passent leurs bras l'un autour du cou de l'autre. Bien vivant, ce couple n'a aucune ressemblance avec l'image du ms. *I* représentant le poète mourant dans les bras de la comtesse de Tripoli. Par quelle ironie du sort, l'enlumineur a-t-il choisi précisément Jaufré Rudel, que la critique moderne a tant essayé de fixer dans le rôle de l'amant de loin, purement spirituel, pour cette scène tendrement érotique ? Il ne nous semble pas téméraire d'avancer l'explication que l'amour de loin — n'ayant pas encore subi les tentatives d'interprétation post-romantiques — n'excluait pas alors, dans l'esprit d'un public médiéval (dont l'enlumineur fait partie), cette vision de deux amoureux réunis.

### Le chansonnier des « trobairitz »

Les illustrations du chansonnier *H*, du même type que celles de *M*, mais encore plus détériorées, occupent une place capitale dans l'enluminure de la femme. C'est le seul chansonnier qui ne contienne que des images de *trobairitz* — tous les autres textes étant sans illustrations — et qui nous donne l'impression de nous « trouver devant une petite collection de trobairitz »<sup>20</sup>. Et c'est le plus controversé de tous ; depuis sa première description en 1863, il n'a jamais cessé d'occuper les philologues<sup>21</sup>. Les difficultés commencent pour eux par sa datation : Grützmacher l'avait placé à la fin du xiv<sup>e</sup> s., date rectifiée aussitôt par C. de Lollis pour qui il est de la fin du xiii<sup>e</sup> s., suivi par Gauchat/Kehrli qui arrivent, par l'analyse des différentes mains et des miniatures, à la conclusion que le ms. pourrait même dater en partie du milieu du xiii<sup>e</sup> s.<sup>22</sup> ; malgré tout, l'erreur initiale, qui l'avait classé au xiv<sup>e</sup> s., s'est propagée jusque dans les ouvrages les plus récents.

18. A. SAKARI, *Azalaïs de Porcairaques, le Joglar de Raimbaut d'Orange*, « Neuphilolog. Mitteil. », L, 1949, p. 23-43, 56-87 et 174-198.

19. A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse/Paris, 1934, I, p. 317.

20. J. H. MARSHALL, *Trois fragments non identifiés du chansonnier provençal H*, « Romania », XCVII, 1976, p. 400-405 ; p. 403. Cf. aussi D. RIEGER, *Die « trobairitz » in Italien. Zu den altprovenzalischen Dichtersinnen*, « Cultura neolatina », XXXI, 1971, p. 205-223 ; p. 212-214.

21. GRÜTZMACHER, « Archiv f. d. Stud. d. neueren Spr. », XXXIV, 1863, p. 385-418 ; — K. BARTSCH, *op. cit.*, p. 22 et ss ; — C. de LOLLIS, *Appunti dai mss provenzali Vaticani*, « Rev. langues romanes », XXXIII, 1889, p. 157-193 ; — L. GAUCHAT/H. KEHRLI, *Il canzoniere provenzale di H*, « Studj filolog. romanza », V, 1891, p. 341-568 ; — G. BERTONI, *Per la storia del Cod. H (Val. 3207)*, « Rev. langues romanes », L, 1907 ; cf. aussi n. 20 ; une thèse est également en cours sur ce ms. à l'Université de Rome, sous la direction d'A. Roncaglia.

22. GAUCHAT/KEHRLI, *op. cit.*, p. 348.

Une explication possible du rôle important des *trobairitz* dans *H* serait que le ms. lui-même ou une de ses sources auraient été exécutés pour une femme ou par une femme. Cependant, il est presque certain qu'il faudra suivre de Lollis dans sa démonstration minutieuse, selon laquelle ce chansonnier a été compilé non pas par des copistes professionnels, mais par plusieurs « studiosi » puisant dans des sources diverses<sup>23</sup>. L'hypothèse du ms. féminin reste valable pour les sources perdues de *H*, sur lesquelles nous ne savons rien, ainsi que sur les premiers propriétaires du ms. ; les plus anciens connus sont Lodovico Castelvetro qui l'avait probablement reçu de Bembo vers 1552 et en 1584 Folvio Orsini. Ensuite, il a dû parvenir assez rapidement au Vatican. En tout cas, c'est avant son arrivée à la collection Orsini que le chansonnier a été particulièrement malmené — d'où les problèmes que posent aujourd'hui son mauvais état, déjà attesté par Orsini<sup>24</sup>, et ses nombreuses lacunes, que nous déplorons d'autant plus qu'elles touchent surtout la collection des *trobairitz* incorporée à la troisième partie du ms. Cette partie contient en outre un certain nombre de pièces uniques et de fragments qui, par leur disposition dans le ms., donnent la certitude qu'avec les feuillets manquants nous avons perdu d'autres poésies — et d'autres miniatures — féminines. Le chansonnier est composé de onze cahiers de huit feuillets dont seulement les trois premiers sont complets. Les lacunes dans les cahiers IV à VI ne concernent pas encore les *trobairitz* ; leurs poésies se trouvent dans les cahiers les moins complets, VII à X, où elles se répartissent selon le schéma suivant :

Cahier	Folio	Folio actuel	<i>Trobairitz</i>	Pièce conservée (PC)	Miniature	Autres mss	
VII	49	—					
	50	43	—				
VIII		43 <sup>v</sup>	Lombarda	Vida ; 288.1	N° 1	—	
	51 à 56	—					
	57	—					
	58	44 (?)	—				
	59	—					
	60	45a		Na Tibors	Vida ; 440.1	N° 2	—
		45a		Anonyme	461.81	N° 3	—
		45b	}	arrachés			
		45 <sup>vc</sup>					
		45 <sup>vd</sup>		Almuc de Castelnau	Vida ; 20.2	N° 4	—
	61	46		Iseut de Capio	Vida ; 253.1	N° 5	—
46			Azalaïs de Porcairagues	43.1, Str. 3+4	—	<i>CDIKNd</i>	
62	47		—				
63	48		—				
64	49		—				
	49 <sup>v</sup>		Comtessa de Dia	46.1	N° 6/7	<i>ABDKITa</i>	
IX	65 à 71	—					
	72	50	—				
	73	51	—				
	74	52	—				
	75	53		Maria de Ventadorn	Vida ; 295.1	N° 8	<i>ACDERTa</i>
	76	54		—			
	77	55		—			
	78	56		—			
	79	—		—			
	80	57		Azalaïs de Porcairagues	43.1, Str. 5+6	—	<i>CDIKNd</i>

23. C. de LOLLIS, *op. cit.*, p. 165 et ss.

24. Le catalogue de F. Orsini notait déjà : « Rime provenzali antiche con alcune espositioni in pergameno in 4° e senza coperta. ».

Ainsi, c'est sur les sept feuillets qui manquent après Na Lombarda qu'on peut supposer d'autres poésies de *trobairitz* ; de plus, sur la moitié arrachée du f. 45, il y avait sûrement le début d'une pièce dialoguée entre un troubadour anonyme, dont une *cobla* de la réponse adressée à une dénommée « N'Agnes » est conservée au f. 45<sup>v</sup>d<sup>25</sup>, avant l'échange de *coblas* d'Almuc de Castelnau et d'Iseut de Capio. La lacune de trois feuillets entre le fragment d'Azalaïs de Porcairagues et la seule poésie transmise dans *H* de la Comtesse de Die, ainsi que les sept feuillets qui manquent ensuite permettent également de penser qu'il y avait d'autres œuvres de cette *trobairitz* dans *H*, d'autant plus qu'une seule poésie n'aurait certainement pas été accompagnée de deux miniatures.

Les huit miniatures de femmes qui nous restent au total dans *H* ont toujours été négligées par la critique. Après avoir été qualifiées de « unbedeutend » par Grützmacher, Gauchat/Kehrli ne s'y intéressent plus guère et se contentent de constater : « Aucune miniature abbastanza rozze ornano le canzoni di trovatrici contenute nel codice. Rappresentano donne ». Avec Anglade s'introduit en plus l'erreur que le ms. *H* « ne renferme que des représentations de *trobairitz* (souvent réduites à la tête seulement) et d'une facture très médiocre », erreur qui se retrouve encore chez D. Rieger<sup>26</sup>. S'il est vrai que trois des miniatures sont très effacées (ff. 45, 45<sup>v</sup>, 49<sup>v</sup>), elles permettent néanmoins toutes de distinguer nettement des personnages féminins debout et de constater qu'il n'y a aucun « portrait », les visages étant paradoxalement encore plus abimés que le reste des miniatures. Ces illustrations assez stéréotypées n'ont peut-être pas beaucoup de valeur artistique, mais le fait qu'elles illustrent en exclusivité ce ms. les rend extrêmement intéressantes.

Toutes les *trobairitz* y sont habillées d'une robe unie très longue traînant par terre, parfois rehaussée de dorures et, à l'exception de la Comtesse de Die sur sa seconde miniature, d'un manteau doublé d'hermine tombant de leurs épaules jusqu'au sol. Il faut souligner que cet attribut désigne en général un personnage de haut rang social et qu'il n'est accordé que très parcimonieusement aux troubadours, qui doivent se contenter le plus souvent d'une simple tunique ou d'une collerette d'hermine [cf. Guillem de Berguedan, fig. 8]. Malgré leurs vêtements uniformes, on peut distinguer trois types iconographiques de *trobairitz* :

Le premier type révèle déjà le principe d'illustration très structurée de ce chansonnier : ce n'est pas un hasard si les deux *trobairitz* qui partagent une pièce dialoguée, Almuc de Castelnau et sa partenaire Iseut de Capio, y forment un couple « complémentaire » : Almuc porte un manteau vert au-dessus d'une robe bleue et la robe d'Iseut est verte sous son manteau bleu. Leur attitude est identique, toutes deux semblent déclamer leur *cobla* à haute voix, la main gauche levée, l'index tendu, la main droite également ouverte, tendue vers un auditeur imaginaire. Ce geste qui symbolise la récitation d'une poésie est très courant dans les autres chansonniers et peut être considéré comme le symbole de l'activité poétique tout court.

Le deuxième type ne se distingue de celui d'Almuc et d'Iseut que par l'attribut que nous avons déjà rencontré dans *M*, le bâton ou sceptre fleurdelysé. Cinq des *trobairitz* le portent à la main droite, en noir comme Na Tibors, en rouge avec une fleur de lys dorée comme Lombarda [cf. fig. 5] ou en rouge pointillé or comme la Comtesse de Die sur sa première miniature, Maria de Ventadorn et la *trobairitz* anonyme du f. 45.

Quelle est la valeur symbolique de ce bâton ? Assurément ce n'est pas le « bâton de folie » qu'Anglade aimerait y voir<sup>27</sup>, et nous sommes d'accord avec D. Rieger, lorsqu'il remet en question cette interprétation pour rendre à ce bâton, ce sceptre, sa signification générale de signe de distinction ; mais nous ne pouvons voir sans réserve son interprétation de la fleur de lys comme signe de pureté<sup>28</sup>. Toutefois, cette explication est trop globale pour être satisfaisante dans un système de « grammaire iconographique » où chaque élément a une signification très précise. Le *Dictionnaire d'iconographie chrétienne* note : « Als Attribute bezeichnen Stäbe den Amlscharakter [c'est nous qui soulignons] ihrer Träger »<sup>29</sup>.

25. Éd. J. H. MARSHALL, *op. cit.*, p. 400.

26. GRÜTZMACHER, *op. cit.*, p. 385 ; — GAUCHAT/KEHRLI, *op. cit.*, p. 343 ; — ANGLADE, *op. cit.*, p. 596 ; — D. RIEGER, *op. cit.*, p. 213.

27. ANGLADE, *op. cit.*, p. 596.

28. D. RIEGER, *op. cit.*, p. 213, n. 31 ; la fleur de lys n'est devenue le symbole de la pureté que plus tard.

29. E. KIRSCHBAUM, éd., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Fribourg, 1968/76, 8 vol. ; VI, p. 193.

S'agit-il alors d'un symbole de corporation ou de confrérie confié aux troubadours (professionnels) pour la distinction et la maîtrise de leur art? Ou bien est-ce une stylisation du fameux « rouleau » sur lequel les poètes devaient noter leurs chansons et dont ils ne se séparaient jamais, même pas à cheval, comme dans *M*? Ou encore, les troubadours se sont-ils présentés avec un tel « bâton de chef d'orchestre » pour se distinguer des jongleurs? Quoi qu'il en soit, ces tentatives d'explication de l'attribut que nous appellerons par la suite « le bâton du *trobar* », doivent s'arrêter au niveau de l'hypothèse.

Pour les *trobairitz* au « bâton de *trobar* », l'enlumineur a également pris soin de bien répartir les couleurs des vêtements et de distinguer les deux dames les plus nobles par une robe rouge : Na Tibors (sa noblesse n'est pas confirmée, étant donné que nous ne savons pratiquement rien d'elle, mais elle passe souvent pour être la sœur de Raimbaut d'Aurenga) et Maria de Ventadorn, dont le haut rang social est confirmé par des documents et accentué par les dorures de sa robe et le mince diadème dans les cheveux, ce même diadème qu'on distingue aussi sur la première miniature de la Comtesse de Die et chez la *trobairitz* anonyme, et que nous retrouverons dans les mss *I K* et *N*.

Nous ouvrirons ici une parenthèse sur cette *trobairitz* inconnue dont la miniature est le seul moyen d'identification : elle permet en effet, du moins si on suit l'enlumineur<sup>30</sup>, de reconnaître une femme en l'auteur de la *cobla* anonyme (PC 461.86) qu'elle accompagne ; *cobla*, qui, pour son contenu, mais sans tenir compte de cette miniature avait déjà été attribuée à une femme par Gauchat/Kehrli et Kolsen<sup>31</sup>.

La dernière image qui nous reste à examiner forme une catégorie à part dans l'iconographie des chansonniers : c'est la deuxième miniature, unique en son genre, consacrée à la Comtesse de Die [cf. fig. 7]. Conformément à l'idéal de beauté de son époque, une jeune femme mince, aux cheveux blonds très longs retombant sur une simple robe rouge, sans manteau, dans un cadre printanier suggéré sur fond vert par des plantes très stylisées, tient un faucon sur sa main droite gantée. Cet attribut, plus fréquent dans la tradition iconographique allemande, par exemple dans le Codex Manesse<sup>32</sup> est très rare dans les chansonniers<sup>33</sup>. La fauconnerie étant réservée à la noblesse, le faucon confirme la tendance générale de l'enlumineur d'élever les *trobairitz* aussi bien socialement qu'artistiquement par des attributs iconographiques significatifs. Elles étaient considérées par lui comme des poètes à part entière. D'autre part, il montre aussi — outre une recherche évidente d'originalité dans le cadre (aussi restreint soit-il) de ces miniatures — qu'il était parfaitement conscient de l'importance de la Comtesse de Die. Car ce n'est pas un concours de circonstances si la plus importante des *trobairitz*, en ce qui concerne son œuvre poétique, et la plus distinguée sur le plan social, est représentée non seulement deux fois (et peut-être l'était-elle encore plus souvent), mais encore avec un symbole éminemment seigneurial, celui du faucon.

### Les grands chansonniers à enluminures.

Les autres mss renfermant des images de femmes sont les grands chansonniers à enluminures (« Miniaturenhandschriften ») : il y a quarante-trois lettres ornées dans *A*, quatre-vingt douze dans *I*, soixante et onze dans *K* et trente-trois dans *N*. Écrits et enluminés en Italie du Nord au XIII<sup>e</sup> s., ils sont ornés du même type d'enluminures, de lettrines historiées, peintes sur fond doré. On y trouve plusieurs motifs : à côté du personnage seul représentant le poète, il y a des groupes de plusieurs personnages, généralement des couples, illustrant souvent une scène de la biographie (*vida*) du poète. Les mss *I* et *K* sont en outre des copies d'une même source, provenant du même atelier, et enluminés par le même artiste, ce qui explique leur grande similitude. Le chansonnier *A*, originaire de la même région, le plus ancien et le plus prestigieux de tous<sup>34</sup>, est d'ailleurs le seul à représenter une *trobairitz* accompagnée :

30. D. RIEGER, *op. cit.*, p. 213 : « Wichtig ist indessen nicht die Frage, ob es sich in der Tat um ein echtes *trobairitz*-Gedicht oder ein fiktives Frauenlied-Fragment handelt, als vielmehr die Tatsache, dass die handschriftliche Überlieferung diese Strophe als poetisches Erzeugnis einer altprovenzalischen Dichterin aufgefasst [...] hat. »

31. GAUCHAT/KEHRLI, *op. cit.*, p. 560 et A. KOLSEN, *25 bisher unedierte provenzalische Anonyma*, « Zeitschr. f. roman. Philol. », XXXVIII, 1917, p. 281-310 ; p. 303.

32. Le faucon y apparaît par ex. au f. 123 (sur la main de la partenaire du Minnesänger Werner von Teufen) et au f. 249 (Konrad von Altessten).

33. Le troubadour Raimon de Miraval (*A*, f. 43) et le Moine de Montaudan (*A*, f. 113) ont seuls le privilège de porter un faucon sur leur main. L'oiseau que porte le moine au f. 135 du ms. *I* ressemble plutôt à une pie ou à un merle. Avec le couple au faucon du ms. *R* (f. 145<sup>v</sup>), la liste est complète.

34. C. de LOLLIS, *Il canzoniere provenzale A*, « Studij filolog romanza », III, 1891, p. i-xvj ; — F. ZUFFERTY, *Autour du chansonnier A*, « Cultura neolatina », XXXIII, 1971, p. 147-160.

il s'agit de Na Castelloza et de son chevalier [cf. fig. 1]. De meilleure qualité que *H*, quoique antérieures de quelques décennies au moins et issues d'une tradition manuscrite très différente, leurs illustrations ressortissent néanmoins souvent au même « esprit iconographique ».

Ainsi, les deux *trobairitz* illustrées dans *A I* et *K*, Na Castelloza et la Comtesse de Die, et Azalaïs de Porcairagues, qui, elle, ne se trouve que dans *I* et *K*, sont clairement « classées » par ordre hiérarchique :

1. La plus modeste, Azalaïs de Porcairagues, qui « si fo del encontrada de Monpeslier, gentils domna et enseignada »<sup>35</sup> manque dans *A*, tandis que le ms. *K* la montre en simple robe rouge très longue, sans manteau, sans broderies et sans bijoux (f. 125<sup>v</sup>), mais dans l'attitude caractéristique des *trobairitz* de *I* et *K* : la main droite « dans la poche », cachée dans les plis de sa robe. De l'autre main, elle s'appuie contre la barre verticale de la lettre *A*, ce qui la distingue des autres. Dans le ms. *I*, elle porte le manteau doublé d'hermine sur une robe bleue et a même un petit collier blanc autour du cou. Sa tenue reste tout de même plus modeste que celle des autres *trobairitz*, mais, comme elles, elle déclame, levant la main droite, la main gauche dans la poche.
2. Probablement de rang social supérieur, Na Castelloza, épouse — selon sa *vida* — d'un seigneur du château de Meyronne<sup>36</sup>, porte au f. 110<sup>v</sup> du ms. *K* une tunique très longue brodée au-dessus d'une robe bleu marine aux manches boutonnées et une mince couronne de perles sur la tête. L'absence de manteau est ici compensée par l'élégance des vêtements et les bijoux ; tournée vers la gauche, mais avec la même attitude que dans *K*, déclamant en levant une main, l'autre restant dans la poche, Na Castelloza retrouve dans *I*, comme les autres *trobairitz*, son manteau doublé d'hermine qu'elle porte avec une robe rouge brodée, boutonnée, et elle est coiffée d'un diadème. Seulement dans le ms. *A*, nous l'avons déjà vu, elle est en train de « domnejar » avec un chevalier. Assise à côté de lui, une main sur son genou, l'autre sur son cœur, elle correspond au même type de beauté blonde que la Comtesse de Die au f. 167<sup>v</sup> ; vêtue d'une robe rose et enveloppée dans son manteau bleu doublé d'hermine, elle porte une couronne blanche. Nous retrouvons ce type dans une autre lettrine historiée du ms. *A*, représentant Arnaut de Maruelh (en moine tonsuré), à cette différence près que le couple y est assis sur des sièges à coussins bleus (f. 103<sup>v</sup>).
3. La Comtesse de Die, en tunique rose sur une robe bleue, avec des tresses blondes remarquablement fines, est, elle, assise seule sur un coussin rouge ; très détendue, une main repose sur son genou droit, elle déclame, levant l'autre main avec un geste d'une grande élégance ; la rubrique indique qu'elle chante une de ses *cansos* (cf. *supra*). Dans les mss *I* et *K*, elle rejoint les images des *trobairitz* précédentes, sauf que les attributs accordés à la Comtesse par les deux mss, tels que le manteau pourpre doublé d'hermine, la robe richement brodée et boutonnée, le diadème de perles ainsi que ses nattes retenues par des perles enfilées [ms. *K* — cf. fig. 7] la désignent nettement comme la plus noble et la plus distinguée de toutes.

Ces images de *trobairitz* permettent déjà une première conclusion : dans tous les chansonniers de l'Italie du Nord, les enlumineurs prennent soin d'attribuer aux *trobairitz* les insignes de grande noblesse qui se font plus rares chez les troubadours dans les mêmes chansonniers. Ils respectent un ordre hiérarchique invariable (Azalaïs — Castelloza — Comtesse de Die) dans la répartition des attributs vestimentaires. La question se pose donc de savoir si l'artiste avait encore une réelle conscience du rang social des personnages qu'il illustre, s'il interprétait des indices que leurs *vidas* — aujourd'hui peut-être moins explicites que dans les sources qui lui étaient accessibles — lui fournissaient ; ou bien s'il s'agit plutôt d'un jugement de valeur, concrétisé par une distinction qui serait alors purement symbolique. De toute manière, ces trois procédés supposent une excellente connaissance du poète et de son œuvre et leur illustration rigoureuse par l'enlumineur — qui, par conséquent, ne devait pas avoir besoin de rubriques comme celles qui figurent dans *A I* et *K*. Ces rubriques seraient alors plutôt des *desiderata* de son client ou son patron qu'une réelle source d'informations pour l'artiste — ce qui expliquerait aussi la liberté qu'il prend parfois à leur égard.

35. J. BOUTIÈRE/A. H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours*, Paris, 1973, p. 341.

36. *Ibid.*, p. 332.

Peut-être les représentations de couples peuvent-elles nous renseigner sur les motivations de l'enlumineur. Si nous regardons maintenant du côté des troubadours représentés avec une femme, il nous faut d'abord constater avec quelque déception que le plus souvent ce ne sont pas du tout les troubadours attendus qui, dans les lettrines historiées, sont en compagnie féminine et que le choix des troubadours retenus ne repose pas sur les critères qui auraient dû, à notre avis, s'imposer. Sur les deux douzaines de troubadours qui partagent des poésies avec une partenaire, fictive ou réelle, un seul se trouve parmi eux. Encore s'agit-il d'une pièce où Guillem de Saint-Didier ne fait que raconter en discours direct une scène de ménage, assez « corsée », entre un mari et sa femme (« D'una donna ai auzit dir », PC 234.8) sans aucun rapport avec la scène d'adieu que nous présente son initiale (f. 131, A). Or, ce n'est pas l'existence d'un dialogue poétique qui est déterminant quant au choix de l'enlumineur. C'est plutôt « la petite histoire » qu'il trouve dans la *vida* de certains poètes qui peut le décider à représenter un couple. Là-dessus se greffe un aspect externe à la poésie : nous verrons qu'il profite des initiales qui se prêtent particulièrement à la représentation d'un couple, comme par exemple les lettres A, B, T ou M.

Avant de passer à l'examen de ces couples, il faudra d'abord en exclure quelques-uns :

1. Les « deux femmes » qu'Anglade croit voir<sup>37</sup> derrière Giraut de Bornelh au f. 4 du ms. *K* sont en réalité les deux jongleurs que ce troubadour avait à son service. Selon la *vida*, en été, le « maestre dels trobadors [...] anava per cortz e menava ab se dos cantadors que cantavon las soas chansos »<sup>38</sup>. Il en est de même pour le ms. *I* où Giraut n'est plus accompagné que d'un seul jongleur. Il aurait été tout à fait inconcevable de représenter deux dames en tuniques courtes comme c'est le cas ici et de faire manquer de courtoisie à Giraut de Bornelh à un point tel qu'il tourne le dos à une compagnie féminine.
2. Il faut également éliminer la lettrine historiée du Monge de Montaudan au f. 135 du ms. *I* : le personnage qui l'accompagne, a la coiffure et la tunique courte d'un homme.

Il nous reste donc huit troubadours en compagnie féminine, Arnaut de Maruèlh (*A*, f. 103<sup>v</sup>), Gaucelm Faidit (*A*, f. 70 ; *I*, f. 33<sup>v</sup> ; et *K*, f. 22), Guillem de Berguedan (*I*, f. 192<sup>v</sup>), Guillem de Saint-Didier (*A*, f. 131), Jaufré Rudel (*I*, f. 121<sup>v</sup> ; *M*, f. 165), Peire Vidal (*A*, f. 95), Pons de Capdoill (*A*, f. 56<sup>v</sup>) et Rigaut de Berbezilh (*A*, f. 164<sup>v</sup> ; *N*, f. 71). Nous pouvons tout de suite en écarter plus de la moitié, Arnaut de Maruèlh, Pons de Capdoill, Rigaut de Berbezilh, Guillem de Saint-Didier et Peire Vidal. Leurs lettrines historiées n'ont aucun rapport avec le contenu ni de leurs *vidas* ni de leurs poésies<sup>39</sup>. Pons et Rigaut sont représentés debout, en train de converser avec une noble dame blonde qui porte le manteau que nous connaissons pour être celui des *trobairitz* et une couronne. Le poète est séparé d'elle par la barre verticale de l'initiale (M, T) ; pour Guillem et Peire c'est la barre horizontale des initiales (B, A), qui détermine les scènes d'adieu suivantes : Guillem salue sa dame, s'en allant sur un cheval gris en simple tunique rouge et elle se penche vers lui comme de la fenêtre d'un château pour le saluer à son tour. Peire Vidal, en tenue impériale, sur un cheval blanc, le manteau pourpre volant au vent, tourne déjà le dos à une dame d'apparence orientale<sup>40</sup> qui le regarde partir de la partie supérieure de la lettre.

Toutefois, nous avons également trois exemples très significatifs de l'inspiration de l'enlumineur de la *vida* :

1. Le fait que Guillem de Berguedan soit représenté dans le ms. *I* avec deux femmes [cf. fig. 8] évoque son donjuanisme notoire. N'avait-il pas perdu tous ses amis, selon la *vida* « per so que tuichs

37. ANGLADE, *op. cit.*, p. 599.

38. BOUTIÈRE/SCHUTZ, *op. cit.*, p. 39.

39. Il existe néanmoins un rapport entre la *vida* de Peire Vidal et la rubrique (« .j. caualler cu(n) arme d'e(m)percor »), car notre poète y ramène une épouse de la croisade : « E.ill fo dat a entendre qu'ella era neza de l'emperador de Constantinopoli e qu'el per lei devia aver l'emperi per rason » (BOUTIÈRE/SCHUTZ, *op. cit.*, p. 351 et ss).

40. Contrairement aux autres dames, pour la plupart couronnées, sa tête est entourée d'un voile blanc brodé ; ces deux coiffures semblent être d'inspiration byzantine, cf. A. GRABAR, *Une couronne du début du XIII<sup>e</sup> s. et les coiffures d'apparat féminines*, « Cahiers archéol. », VIII, 1956, p. 265-273 ; p. 272, fig. 12 et 13.

los escogosset, o de las moillers o de las fillas o de las serrors ». C'est le « troubadour à femmes » qui n'hésitait pas à s'en vanter dans ses chansons — « e se vanava de totas las domnas que ill soffrian amor »<sup>41</sup>.

2. Le pauvre jongleur Gaucelm Faidit a eu le malheur d'épouser une certaine Guillelma Monja, une prostituée : « E si tole moiller, una soldadera », rapporte la *vida*<sup>42</sup>. Cette épouse, peu commode du reste, apparaît également dans plusieurs *razos* (PC 167.13 par ex.) et une *cobla* d'Elias d'Ussel, qui se moque du fameux couple :

S'ieu sui paubres, vos avetz pro argen  
E Guillelma, la pro e la valen  
Jensor pareil non a de sai la mar  
A lei de soudadeira e de joglar<sup>43</sup>.

Ce n'est donc pas étonnant si cette véritable mégère poursuit son mari jusque dans les initiales des mss *I K* et *A*, où ils sont même séparés par la barre de l'initiale *S* et où Gaucelm tourne carrément le dos à son épouse.

3. Nous arrivons enfin à l'initiale qui représente la célèbre histoire d'amour que raconte la *vida* de Jaufré Rudel :

Et enamoret se de la comtesse de Tripol, ses vezer, [...] E per voluntat de leis vezer, et se croset e se mes en mar, e pres lo malautia en la nau, e fo condug a Tripol, en un alberc, per mort. E fo fait saber a la comtessa et ella venc ad el, al son leit e pres lo antre sos bratz [...] et enaissi el mori<sup>44</sup>.

Nous y voyons Jaufré Rudel mourant, défaillant, les yeux clos, dans les bras de la comtesse.

Ces exemples montrent clairement quelles étaient les principales sources d'inspiration de l'enlumineur aussi bien pour les troubadours que, par extension, pour les *trobairitz* : ce sont les *vidas* et non pas des informations précises sur une réalité vécue aujourd'hui inconnue, ni non plus le message poétique, qui prennent forme sous la plume de l'enlumineur, lequel obéit parfois aussi à des données purement matérielles, comme la forme des initiales.

### La « bande dessinée » des troubadours

Il y a toutefois une seule exception : le chansonnier que nous avons mis de côté jusque-là, et qui mêle des initiales du même type que celles de *A I* et *K* à des initiales purement ornementales et à des dessins marginaux. Et ces dessins interprètent bel et bien les poésies qu'ils accompagnent. C'est ce phénomène hors pair qui va maintenant nous occuper.

Sur les trente-trois initiales ornées ou historiées, sept représentent des couples ou des femmes. Étant donné que six d'entre elles se trouvent dans la partie non lyrique (fragments de romans, *ensenhaments*, etc.), au début du ms.<sup>45</sup>, nous n'évoquerons ici que l'initiale ornée représentant un couple dans la partie lyrique : au début de la poésie *Lo nous mes d'abrils comensa* (PC 421.6) de Rigaut de Berbezilh [f. 71<sup>v</sup>, cf. fig. 2]. On y voit, au coin du feu, le poète qui hésite à accepter l'anneau que lui offre sa dame. Cette image très originale est d'autant plus étonnante que les sujets des lettrines historiées ne sont en général pas très recherchés et que le don de l'anneau, motif fréquent dans la poésie des troubadours, n'est pas du tout le sujet du poème que cette image accompagne et dans lequel le troubadour implore la merci d'une dame qui ne lui accorde aucune faveur. On ne peut pas non plus la

41. BOUTIÈRE/SCHUTZ, *op. cit.*, p. 517.

42. *Ibid.*, p. 167.

43. *Ibid.*, p. 193 : « Si je suis pauvre, vous avez assez d'argent, et aussi Guillelma, femme accomplie et noble : il n'est pas de couple plus charmant de ce côté-ci de la mer, en tant que fille de joie et de jongleur ! » (p. 194).

44. *Ibid.*, p. 16 et ss, dans la version des mss *I* et *K*.

45. F. 10 : la fille à la rose ; ff. 21, 23<sup>v</sup> et 26<sup>v</sup> : portrait (3/4) de jeune femme ; f. 24<sup>v</sup> : une jeune femme assise et f. 27<sup>v</sup> : initiale partagée, avec le buste d'une jeune femme en bas et celui d'un jeune homme en haut (*B*).

justifier par un thème quelconque de la *vida* ou de la *razo* conservées de Rigaut. Et quelle est la signification du feu qui sépare les deux personnages, élément introduit ici pour l'unique fois dans l'iconographie des troubadours? Toutefois, même si cette image semble résister au décodage, nous pouvons la laisser de côté, car l'intérêt de ce ms. n'est pas dans ses lettrines historiées, mais dans ses soixante-dix-sept dessins marginaux, que nous avons décrits de façon détaillée dans l'Annexe de cet article.

D'où viennent ces dessins? Pour qui et par qui ont-ils été exécutés? A quel moment? La réponse à ces questions doit se trouver dans les débuts de l'histoire du chansonnier. Nous savons que c'est un ms. du XIII<sup>e</sup> s., originaire de l'Italie du Nord; on y distingue cinq mains différentes, certaines plus tardives<sup>46</sup>. Il s'agit maintenant d'essayer de délimiter plus exactement le moment et le lieu de sa compilation. Un document inséré tardivement, la copie d'une charte de Charles IV de 1354 au f. 53<sup>v</sup> sur l'un des deux feuillets blancs (ff. 53-54<sup>v</sup>), avait d'abord amené Suchier et Jeanroy à une datation erronée<sup>47</sup>; cependant, cette charte permet seulement de déduire que le ms. se trouvait à Mantoue au XIV<sup>e</sup> s. Ce n'est qu'avec elle que commence la liste des propriétaires connus. Elle accorde, le 9 avril 1354, les droits de cité à Andrea di Painelli de Godio, *dilectus secretarius et familiaris noster domesticus* — selon l'expression de Charles IV. Cela permet aussi de l'identifier comme propriétaire du ms., mais rien ne prouve qu'il appartenait déjà à Andrea ou à sa famille avant l'arrivée de celui-ci à Mantoue en novembre 1353 avec la cour de Charles IV. Il s'était fait recommander par le roi même aux Gonzague, au service desquels il s'acquitta ensuite de nombreuses missions diplomatiques; en 1366, il obtient des Gonzague le titre de « conte palatino » et des terres près de Goito et se nomme Andrea di Mantova à partir de 1380. Il tombe en disgrâce et subit la peine capitale en 1384<sup>48</sup>. C'est à la mort d'Andrea et après la dispersion de sa bibliothèque que le ms. a dû passer dans la bibliothèque des Gonzague pour rester à Pavie au moins jusqu'au XV<sup>e</sup> s.<sup>49</sup>. Le chansonnier y fut consulté par presque tous les grands érudits de la renaissance italienne s'intéressant aux troubadours (Calandra, Carieto, Equicola, Colocci, Bembo). Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> s., il se trouve à Toulouse, dans la collection de Justin Mac-Carthy Reagh, « qui l'a communiqué à Raynouard et Rochemore »<sup>50</sup>, d'où il passe dans les collections Heber/Londres et Thomas Phillipps/Middlehill, pour arriver en juillet 1946 à la Pierpont Morgan Library/New York.

Même si nos connaissances sur les possesseurs du ms. ne nous permettent pas de remonter plus loin que 1354 dans son histoire, il reste les enluminures pour retracer ses débuts. Nous avons beaucoup insisté sur l'histoire récente du ms. pour souligner qu'il a été entre les mains de pratiquement tous les grands « ancêtres » de la recherche sur les troubadours. Et pourtant, personne n'a jamais songé à exploiter ses enluminures, bien que Suchier eût signalé leur importance dès 1875 :

Non solo nelle iniziali ma anche ne' margini il codice ha miniature molto bene ed abilmente eseguite da mano d'artefice. [...] Per questi disegni che illustrano il contenuto delle poesie, e che sono poste in rapporto coi passi ai quali si riferiscono, per mezzo di segni di rimando, il presente ms. si distingue fra tutti i canzonieri provenzali<sup>51</sup>.

Mais les choses en sont restées là : Anglade ignore jusqu'à leur existence, ce que C. F. Bühler n'omet pas de noter, sans y rajouter autre chose qu'une reprise de Suchier en appelant le ms. « the only one

46. Selon la notice de la Pierpont Morgan Library, il y aurait une première main par ex. sur les ff. 1-21, une seconde au f. 21, la troisième aux ff. 21<sup>v</sup>-35, la quatrième aux ff. 35<sup>v</sup>-46 et la cinquième aux ff. 125<sup>v</sup>-128. Toutes les mains réapparaissent à plusieurs reprises. Cf. aussi H. SUCHIER, *Il canzoniere provenzale di Chellenham*, « Riv. di filol. romanza », II, 1875, p. 49-55. Suchier donne également une description matérielle détaillée du chansonnier; elle est complétée par C. F. BÜHLER, *The Philipps Manuscript of Provençal Poetry Now Ms. 819 of the Pierpont Morgan Library*, « Speculum », XXII, 1947, p. 68-71.

47. H. SUCHIER, *op. cit.*, p. 49; — A. JEANROY, *Bibliographie, op. cit.*, p. 10.

48. Cf. l'étude détaillée de ce personnage par G. FRASSO, *Petrarca, Andrea di Mantova e il canzoniere provenzale N*, « Italia mediev. e umanist. », XVII, 1974, p. 185-205. Frasso l'identifie avec l'Andrea di Mantova de Pétrarque, évoqué dans les *Familiari* V, II et 12 et la *Metrica* III, 2. Pétrarque aurait alors eu connaissance du ms. Il est intéressant de voir l'existence d'un dessin marginal de la main de Pétrarque (exécuté probablement v. 1350 à Mantoue) dans son ms. de Pliny et représentant la fontaine de Vaucluse, qui rappelle ceux de N (cf. P. DE NOLHAC, *Pétrarque dessinateur*, dans *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, 1901, II, p. 269-271; et E. H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, Milan, 1964, p. 124 et ss).

49. Selon J. ANGLADE, *Les manuscrits français et provençaux des ducs de Milan au château de Pavie*, « Romania », XL, 1911, p. 571-609, c'est le ms. N qui figure au catalogue de Pavie en 1426 (n° 23, et en 1459 (n° 56).

50. A. JEANROY, *Bibliographie, op. cit.*, p. 10; — C. DE LOLLIS, *Ricerche intorno a canzonieri provenzali di eruditi italiani del sec. XVI*, « Romania », XVIII, 1889, p. 453-468.

51. H. SUCHIER, *op. cit.*, p. 51 et ss.

illustrated by marginal illuminations of unusual spirit and interest »<sup>52</sup>. Avec la notice de la Pierpont Morgan Library, Avallé est le seul à se poser au moins la question des origines de ces enluminures : le premier catalogue ainsi que la notice de la Morgan Library attribuent toutes les enluminures à l'école de Giovanni da Gaibana et les illustrations marginales à un autre artiste que celui des initiales, ce qui permettrait de fixer le ms. à la fin du XIII<sup>e</sup> s., « between 1285 and 1300 by certain details of costumes, iconography and calligraphic ornament »<sup>53</sup>, et de le situer dans un des centres de cette école : Padoue, Trieste ou Venise<sup>54</sup>. Cette attribution a disparu du deuxième catalogue et a été vivement contestée par Avallé, qui voit dans ces enluminures un stade plus évolué vers l'enluminure gothique, mais qui ne se prononce pas définitivement ; à cause de certains traits linguistiques d'origine bolognaise, Avallé confirme la localisation du ms. à Padoue, où il aurait été illustré<sup>55</sup>.

Il y a donc en somme peu de données assurées : le chansonnier N est écrit dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> s. et enluminé vers la fin de ce siècle, probablement à Padoue — ce qui n'exclut pas l'exécution des enluminures par deux artistes de l'école de Gaibana. L'un d'eux a peint trente-deux des trente-trois lettrines assez « classiques », dont vingt-huit lettrines historiées et quatre lettres ornées (la trente-troisième au f. 274<sup>v</sup> serait du second artiste). L'autre s'est mis à illustrer des poésies de soixante-dix-sept dessins marginaux — toujours au XIII<sup>e</sup> s., mais sans aucun doute un peu plus tard et en tout cas postérieurement aux lettres filigranées en rouge et bleu sur lesquelles ils empiètent parfois<sup>56</sup>. Aucun des deux n'est allé jusqu'au bout de son entreprise : les enluminures s'arrêtent brusquement au f. 218<sup>v</sup> ; d'autre part, en ce qui concerne les illustrations, on constate trois stades de finition :

1. le simple dessin à l'encre (ff. 61, 63<sup>v</sup> et 215, par ex.) ;
2. le dessin à l'encre qui est déjà complété par les dorures (ff. 64<sup>v</sup>, 66 et 218<sup>v</sup>, par ex.) ;
3. le dessin coloré comme aux ff. 56, 57, 59, etc. : la coloration y est vive, peu nuancée, et contraste avec la finesse des dessins, ce qui fait penser à une troisième main, celle d'un coloriste.

Mais c'est surtout le dessinateur — auteur d'une véritable bande dessinée dans certaines parties du ms. — qui mérite notre attention. Quelles raisons ont déterminé le choix des parties à illustrer ? Il y a trois blocs de dessins marginaux dans le chansonnier : le premier va du f. 56 au f. 70<sup>v</sup> avec quarante-quatre dessins qui illustrent toutes les poésies de Folquet de Marselha et d'Arnaut de Maruelh (plus une de Rigaut de Berbezilh) ; le deuxième consacre treize dessins aux ff. 187 à 190 exclusivement à Giraut de Bornelh et le troisième illustre d'une vingtaine d'images Gausbert de Poicibot, Pons de Capdoill et, seulement de deux dessins, Raimon de Miraval. Ceci correspond en ce qui concerne le texte au début de la partie lyrique du chansonnier qui ne commence qu'avec Folquet de Marselha au f. 55, et, pour ce qui est des lettrines, à la dernière lettrine historiée, au début des poésies de Raimon de Miraval. Vers le deuxième tiers des poésies ainsi encadrées se trouvent les dessins isolés illustrant Giraut de Bornelh, le « maestre dels trobadors » (cf. *supra*) qui ne pouvait être négligé. Or, l'illustrateur a dû opérer un choix semi-occasionnel : après avoir commencé « par le commencement » il s'est rendu compte qu'il ne pouvait aller jusqu'au bout ; aussi a-t-il sélectionné le troubadour qu'il considérait comme digne de ses illustrations, le plus grand, Giraut de Bornelh ; de plus, pour conférer une certaine symétrie et une

52. C. F. BÜHLER, *op. cit.*, p. 68 ; il en est de même pour G. FRASSO, *op. cit.*, p. 202, qui, lui, reprend les informations données par le catalogue de la Morgan Library : « E miniato con forme raffinate e rare, che non solo impreziosiscono le iniziale della prima poesia dei singoli poeti, ma anche commentano passi di liriche cui si riferiscono mediante appositi segni di rimando in inchiostro rosso ».

53. La notice de la Pierpont Morgan Library continue : « among these are the types of costumes, the fillet worn by the women on their brows [cf. mss. *HIK*] ; the chain armor and shields, the shape of the bishop's mitre (f. 55) ; the type of filligrene ornament and the modelling and posture of Christ on the cross on f. 56. These are all before 1300 » (p. 14) et donne d'autres exemples p. 11 et ss.

54. Cf. F. AVRIL/M.-T. GOUSSET, *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale. Manuscrits d'origine italienne*, II : *XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1984. Les auteurs placent le ms. N dans un groupe de quinze autres mss provenant de l'Italie du Nord, plus exactement des centres Padoue/Venise ; — B. DEGENHART/A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, II : *Venedig. Addenda zu Süd- und Mittelitalien*, I : *Venedig 1300-1400*, Berlin, 1980, p. 27 et 37, n. 32 ; fig. 54-55. Un ms. voisin, daté (1268) et originaire de Padoue existe — selon la notice de la Morgan Library — à Venise. Il s'agirait du ms. V (App. Cod. XI) ; mais, étant donné ses origines du moins en partie catalanes, cette information doit être considérée avec prudence.

55. AVALLÉ, *op. cit.*, p. 104 et ss ; p. 105 : « numerosissimi sono stati i maestri miniatori ed amanuensi bolognesi trasferitisi a Padova verso la fine del XIII secolo ».

56. Cf. surtout le dessin n° 67, ainsi que les n°s 1, 9, 11, 13, 15, 29, 34, 70, 72 et 74 de l'Annexe.

certaine unité aux enluminures, il a bouclé sa bande dessinée avec les derniers poètes ornés de lettrines historiées<sup>57</sup>. C'est la seule explication logique, si on ne veut pas supposer des préférences tout à fait personnelles qui coïncideraient avec le début et la fin des lettres ornées : car, pour ce qui est de des sujets et des troubadours illustrés, il n'y a aucun point commun qui justifierait un tel choix<sup>58</sup>. Les petites croix rouges qu'on aperçoit çà et là à côté des dessins (par ex. n° 11 et n° 26 de notre Annexe) ne peuvent pas non plus servir de points de repère, leur occurrence étant trop irrégulière.

Elles n'ont aucun rapport avec les signes de renvoi en rouge déjà mentionnés par Suchier (cf. *supra*) qui relient les images au texte. Si nous revenons à l'exemple que nous avons choisi pour le titre, nous trouvons un de ces signes de renvoi à côté du poète à la hauteur du cœur et ce même signe réapparaît sous le mot *cor* dans le texte écrit. Nous rejoignons ici la très ancienne tradition de l'illustration nominaliste ou littérale (« Wortillustration ») dont le plus célèbre exemple est le Psautier d'Utrecht. Cette tradition, qui remonte à l'époque carolingienne, a toujours été pratiquée au XIII<sup>e</sup> s. ; toutefois, son existence dans notre chansonnier, dans un contexte résolument séculier, est tout à fait exceptionnelle. Elle ne repose pas sur une tradition antérieure bien établie, comme c'est le cas des mss sacrés. Or, l'iconographie du ms. *N* est d'une fraîcheur et d'une originalité étonnantes. Elle nous révèle un effort particulier de compréhension et d'interprétation de la part du peintre face au texte et à son créateur, le poète.

Avec l'étude de ces sujets illustrés, toujours en rapport très étroit avec le texte et très révélateurs de la réception de la poésie des troubadours au moyen âge, nous revenons à l'image de la femme qui, bien que les pièces illustrées ne soient pas toutes des poésies d'amour, joue le rôle principal. Comme nous ne pourrions commenter tous les dessins, nous avons fait un choix des plus significatifs en ce qui concerne la *fin'amors*<sup>59</sup>.

En partant des deux « frises » d'images aux ff. 56 et 59 [cf. fig. 3 et 4], on peut distinguer plusieurs catégories de représentations et les deux grands groupes thématiques suivants :

1. les « scènes de genre » de la vie troubadouresque et courtoise (scènes de jeu, de guerre) ;
2. l'Amour et le couple (avec la dame et le moine-poète).

Ces groupes sont accompagnés d'un certain nombre d'animaux<sup>60</sup>, d'objets (le soleil, les arbres, les lits) et de quelques personnages seuls.

Nous allons passer très rapidement sur le premier groupe qui illustre toujours des situations poétiques très précises et parfois assez complexes. À côté de scènes de jeu, par exemple d'échecs (n° 18) ou de dés (n° 21) qui symbolisent l'amoureux-perdant, se lamentant « aissi cum cell qu'a tot perdut et jura/ que mais non *joc* » (FdeM 155.21, I, 2-3)<sup>61</sup>, il y a des allusions à différents métiers. On trouve des rameurs dans un voilier (n° 55), symbole des bienfaits de la dame décrits par Giraut de Bornelh : « cla.m fos vel'e rems/de mans encombrers c'ai passatz » (GdeB<sup>62</sup> 242.45, II, 11-12). Notons qu'avec ce troubadour parfois assez hermétique et dont les images poétiques sont souvent très complexes, la tâche de l'illustrateur se complique. Celui-ci, conscient de ces difficultés, s'est alors « accroché » aux vers les plus « saisissables » et concrets et s'est ainsi replié sur la « Wortillustration » proprement dite : les illustrations perdent leur rapport avec le contexte poétique (par ex. le voilier, l'arbre fruitier, le chevreuil, cf. nos 45-57).

57. Ce procédé est courant dans l'enluminure médiévale, nous l'avons déjà mentionné pour le ms. *R* (cf. *supra*).

58. Les troubadours illustrés n'ont ni la même importance poétique, ni les mêmes origines sociales ou géographiques et leur activité poétique ne se situe pas non plus dans la même période.

59. Nous espérons encore trouver la possibilité de reproduire et d'étudier l'ensemble des images dans un cadre plus large.

60. À part les chevaux dans les scènes de chevalerie, il y a un banc de poissons illustrant « Si cum li peis » d'Arnaut de Marueilh (n° 41 ; PC 30.22 ; éd. R. C. JOHNSTON, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris, 1935), un lion avec son lionceau pour l'illustration de « Altressi cum li lions » de Rigaut de Berbezilh (n° 44 ; PC 421.1 ; éd. M. BRACCINI, *Rigaut de Barbezieux. Le canzonis*, Florence, 1960), ainsi qu'un couple de chevreuils représentant « chabrol e dam » (n° 57).

61. Les nos correspondent au n° du dessin dans notre Annexe, qui donne également toutes les traductions. Nous soulignons dans les citations les mots marqués par des signes de renvoi rouges, dont la liste se trouve aussi dans l'Annexe.

62. Éd. A. KOLSEN, *Giraut de Bornelh*, Halle, 1910.

L'enlumineur avait aussi une préférence pour les matières précieuses : l'or et l'argent sont le sujet de deux scènes entre créanciers et débiteurs (nos 22, 50), de l'« aurador » (FdeM 155. 21, V, 39, variante du ms. N) qui désire faire de l'or de tout ce qu'il touche (no 25) et d'une image qui représente un « bureau de change » (no 64) où le poète vient changer son argent contre de l'or, tout comme il quitte sa dame pour une autre, meilleure : « et ai lo plom e l'estaing recrezut/ e per fin aur mon argen cambiât » (GA<sup>63</sup> 202.9, V, 35-36).

Parmi les scènes d'inspiration religieuse, il faut citer celle qui représente Dieu changeant de l'eau en vin (no 52) et une scène de crucifixion inspirée des vers d'un *planh* (plainte pour la mort d'En Barral) adressé à la Vierge, dont c'est la seule représentation dans un chansonnier de troubadours (no 37). Or, si la Vierge avait joué le rôle que lui ont attribué certains critiques en essayant de réduire la poésie amoureuse des troubadours à une simple expression du culte marial, l'illustrateur en aurait tenu compte en accordant une place plus importante à sa représentation. Son absence en faveur de femmes « en chair et en os » dans l'enluminure prouve que les poésies qu'elle illustre s'adressent bien — dans l'esprit de l'homme médiéval — à ces dernières.

Une suite de scènes de croisade accompagne un appel à la croisade de Giraut de Bornelh (nos 45-47 et 66) et relie le sujet religieux aux scènes de la vie chevaleresque. Elles sont presque toutes de caractère « belliqueux », avec des forteresses assiégées (no 71), des chevaliers qui combattent des adversaires nombreux (nos 6, 42), des vainqueurs de duels (no 57), symbolisant toujours des situations amoureuses conflictuelles et l'impuissance de l'homme face à l'Amour ; tel ce chevalier au faucon (no 19) qui illustre les reproches que Folquet de Marselha adresse à l'Amour :

Mas aisi.m retengratz quo.l fols rete  
l'espervier fer, quan tem que se desli,  
que l'estrenh tan e.l poynh tro que l'auci  
(FdeM 155.3, II, 13-15).

Il en est de même pour deux images d'inspiration juridique (nos 39 et 40) qui montrent l'amoureux-accusé dont la seule faute est d'aimer.

En ce qui concerne les scènes de la vie troubadouresque, nous rencontrons le *joglar*, une viole à la main (no 10), le « penseur » (nos 1, 7 et 17) et le poète en mal d'inspiration, assis à son pupitre devant un rouleau de parchemin vide, la plume à la main, levant les bras d'un geste désespéré :

Meravil me cum pot nuls hom chantar  
si cum ieu fas per lieys que.m fay doler,  
qu'en mas chansos no puese aparellar  
dos motz qu'al terz no.m lays marritz chazer,  
quar no suy lay on estai sos cors gens

(je m'étonne de pouvoir chanter comme je fais pour celle qui me fait tant de peine, puisque, dans mes chansons, je ne puis rimer deux mots sans que je retombe plein de chagrin au troisième, car je ne suis pas là-bas, auprès d'elle, FdeM 155.13, I, 1-5).

Ce dessin montre à l'évidence que la création poétique, le *trobar*, illustré par cette image, était considéré comme un travail écrit, et que le troubadour écrivait bien sur des « rouleaux » de parchemin — aujourd'hui disparus — qui, selon l'hypothèse généralement admise depuis Gröber, étaient à l'origine de la tradition manuscrite des troubadours<sup>64</sup>.

Ce type d'illustrations fait paraître clairement l'orientation de ce type de dessins de sujet amoureux : la métaphore du poète est transformée directement par le dessinateur en image symbolique. En dehors de son contexte poétique, elle ne garde parfois que sa signification objective et le rapport avec le sujet amoureux ne peut être compris que par le lecteur qui connaît le rapport texte-image, comme c'est le cas, nous l'avons vu, chez Giraut de Bornelh. Les dessins du second groupe sont plus explicites à cet égard, étant donné que le poète y est toujours en compagnie de sa dame.

63. Éd. K. ALMQVIST, *Poésies du troubadour Guilhem Ademar*, Uppsala, 1951.

64. Cf. AVALLE, *op. cit.*, p. 83 et ss, qui parle de « rotuli o Liederblätter per usare la terminologia del Gröber » (p. 83).

Nous y entrons par la « frise de la tour » au f. 59 (nos 13-15) — où se trouve également le poète avec le portrait de sa dame à la place du cœur<sup>65</sup>. Ici, il faut encore une fois souligner l'existence de signes de renvoi en rouge, reliant chaque élément de la frise à une partie précise ou un mot du texte. L'arbre aux fruits rouges est ainsi relié aux vers :

pero Esperars fai las flors  
 tornar *frug*, e de midons pes  
 qu'esperan la vensa Merces.

(Mais l'Espérance fait les fleurs devenir fruits et quant à ma dame je pense qu'en espérant elle sera vaincue par la Merci, FdeM 155.14, II, 28-30).

L'arbre figure encore dans plusieurs illustrations (nos 9, 36, 54, 69 et 75) ; signe de l'espoir dans la première, l'arbre fruitier désigne également la fin du printemps (n° 54), « ...ja baissa.l ram/ la folh'e.l fruchs apres las flors » (GdeB 242.25, I, 1-2). Trois autres dessins représentent des arbres en fleurs qui illustrent soit la classique strophe printanière avec deux oiseaux dans leurs branches pour le chant du rossignol (nos 69, 75), soit la fragilité de l'existence humaine dans l'image relative au *planh* déjà évoqué (n° 36) :

Et er, qan foz plus poiatz,  
 faillitz a guisa de flor  
 que, qand hom la ve gensor,  
 adoncs ill chai plus viatz.

Avec le grimpeur, un homme à mi-hauteur d'un cyprès sur la marge entière du f. 57<sup>v</sup> (n° 9), symbolisant les embarras de l'amant timide, nous revenons au sujet amoureux :

Pero d'amor — que.l ver vos en dirai —  
 no.m lais del tot ni no m'en puese mover,  
 enan no vau ni no puese remaner,  
 aissi quom sel qu'e mieg de *l'albr'* estai,  
 qu'es tan poiatz que no sap tornar jos,  
 ni sus no vai, tan li par temeros.

(Mais quant à l'amour, pour vous en dire la vérité, je ne l'abandonne pas entièrement ni ne puis m'en séparer, je n'avance pas ni ne puis demeurer là où je suis, tout comme celui qui se trouve au milieu d'un arbre, où il est trop haut pour pouvoir descendre et ne va pas plus haut, la chose lui paraissant trop effrayante, FdeM 155.18, VII, 15-20).

La deuxième partie de la « frise de la tour » est composée d'éléments appartenant au domaine des objets (nos 14, 15, 23, 31, 35, 36, 68 et 71) ; mais alors que l'image précédente est d'une naïveté apparente, le rapport entre le texte et l'image devient ici plus complexe : deux signes de renvoi relient un soleil rouge dont le visage humain regarde une montagne tricolore<sup>66</sup> de la couleur des champs, des rochers et de la neige, avec les vers :

qui ve com la *neus* e.il *calors*  
 so es la blanquez'e.il *colors*  
 s'acordon en lieis, semblan es  
 qu'Amors s'i acort e Merces.

(Quand on voit comment la neige et la chaleur, c'est-à-dire la blancheur et la couleur s'accordent en elle, on croit voir Amour s'accordant avec Merci, FdeM 155.14, IV, 36-40).

Nous avons affaire ici à une triple comparaison : l'union des qualités morales (*Amors-Merces*) chez la dame est assimilée à ses qualités physiques, qui réunissent en elle, selon l'idéal de beauté des troubadours, la blancheur de la peau et les couleurs vives<sup>67</sup> ; dans l'illustration, la blancheur de la peau

65. Nous avons tendance à penser que sa main gauche, qui semble cacher son sexe, n'a aucune signification symbolique. Ce geste n'aurait aucun rapport avec le texte ; il correspond, joint à la main droite, à un simple geste de déclamation.

66. Ce soleil apparaît encore dans deux autres dessins (nos 36 et 71).

67. Ce procédé est courant au moyen âge, cf. par ex. le jumelage de la physiologie humaine et des tempéraments, des éléments et de leurs qualités.

trouve sa correspondance dans la montagne enneigée, les couleurs, la rougeur des lèvres et des joues dans le soleil, la blondeur des cheveux dans la roche claire sous la neige et la noirceur des yeux dans la terre des champs à leurs pieds. Ces couleurs renvoient par leur valeur symbolique aux valeurs courtoises en question : le soleil, la chaleur, le rouge à l'Amour (l'élément passionnel) et la neige, le froid, le blanc à la Merci (l'élément intellectuel et socio-culturel).

Les deux dernières marques de renvoi de la frise désignent une tour et un miroir (n° 15) ; tous deux figurent dans l'hommage que le poète rend à l'Amour :

Quar, si be.us etz grans, eissamen  
 podetz en me caber leumen  
 quo.s devezis una grans tors  
 en un pauc *miralh*, e.il largors  
 es i tan grans que, si.us plagues,  
 enquer neys e caubra Mercés.

(Car, bien que vous soyez grand [Amour], vous pouvez facilement trouver place en moi de même qu'une grande tour se discerne dans un petit miroir et l'espace y est assez grand pour que, si cela vous plaisait, la place s'y trouverait encore pour la Merci, FdeM 155.14, V, 45-50).

Dans ce contexte, les objets ne constituent plus une unité symbolique autonome, mais sont mis à la disposition de l'homme et deviennent ainsi fonctionnels : le poète emmène sa dame par l'épaule pour lui faire la « démonstration scientifique » de la grandeur de son amour : c'est lui qui tient le miroir afin qu'elle voie le reflet de la grande tour (rouge, comme l'Amour dans le dessin précédent), qu'elle comprenne que cet amour est « à la hauteur » des dimensions de la tour et que le cœur du poète qui l'abrite est assez « grand » pour qu'elle lui accorde sa Merci. La main de la dame est d'ailleurs placée sur son cœur en signe de consentement.

Le miroir, image-clé dans l'illustration de la poésie et reflet de l'âme, réapparaît plus loin, entre les mains d'une dame (n° 68) que le poète ose critiquer pour sa vanité : « Ja no m'agr'obs fos faitz lo miradors/ on vos miratz vostre cors bel e gen » (PdeC<sup>68</sup> 375.20, V, 36-37). Ces images sont exemplaires pour ce qui est des différents emplois d'objets faits par l'illustrateur : en partant d'un terme-clé dans le texte, qui est le plus souvent déjà porteur d'une valeur symbolique précise, il le réduit à la représentation matérielle de l'objet désigné — tout en essayant de redonner à cet objet sa valeur symbolique, par ex. à travers les couleurs<sup>69</sup> ; ou bien les objets sont mis à la disposition des personnages pour les aider à exprimer leurs sentiments, à concrétiser les nombreuses métaphores relatives à l'Amour, comme c'était déjà le cas pour les « scènes de genre ».

Dans la recherche du symbole, notre enlumineur ira jusqu'à cette représentation extraordinaire de l'Amour que nous rencontrons dès la première image, dans la « frise de l'Amour » au f. 56 [cf. fig. 4]. Elle commence par le poète assis (n° 1), le menton dans la main, dans l'attitude du penseur (cf. *supra*). Le signe de renvoi se trouve à la hauteur de ses yeux et révèle que le poète leur reproche de s'être portés sur une dame inaccessible et qu'il les « punit » par des larmes<sup>70</sup> :

Ben an mort mi e lor  
 mei *huel* galiador,  
 per que.s tanh qu'ab els plor,  
 pos ylh so an merit,  
 qu'en tal don'an chausit  
 dont han fach fallimen

(Mes yeux trompeurs ont bien causé ma mort ainsi que la leur : il est donc juste que je les fasse pleurer, parce qu'ils l'ont mérité, ayant porté leur choix sur une telle dame qu'en le faisant ils ont commis une faute, FdeM 155.5, I, 1-6).

68. Éd. M. VON NAPOLSKI, *Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill*, Halle, 1897.

69. Cf. aussi le feu (n° 31), le fer attiré par l'aimant (n° 35) et les trois papillons attirés par la flamme d'une chandelle (n° 23) qui se réfèrent aux vers « co.l parpaillos qu'a tant folla natura/que.is fer e.l foc per la clardat que lutz » (FdeM 155.21, II 11-12), qui précèdent de plus de sept siècles la fameuse chanson de Marlene Dietrich dans « L'Ange bleu », « Männer umschwirm mich wie Motten das Licht ... ».

70. Il y a un autre poète en pleurs au n° 30.

La deuxième strophe de cette chanson est l'objet de quatre dessins qui se suivent et nous la citons dans son intégralité :

E si, conosc d'Amor  
 que mos dans li'a sabor  
 que so don ai largor  
 mi fai prezar petit  
 e ponhar ad estrit  
 en tal que sim *defen* :  
 so que m'*encaussa* vau fugen  
 e so que m' *fugh* ieu vau seguen ;  
 d'aisso no sai *coffi*.m posca garir  
 qu'ensems m'aven encaussar e fugir.

(Pourtant, je sais que l'Amour se complait à mon dan, car il me fait estimer de peu de valeur ce dont j'ai abondance et tendre à la lutte, vers ce qui se refuse à moi ; je m'attache à fuir ce qui me poursuit et à suivre ce qui me fuit : je ne sais comment je pourrais m'en délivrer, car il m'advient de poursuivre et de fuir à la fois, FdeM 155.5, II, 10-20).

Le fonctionnement de la bande dessinée apparaît clairement : le poète, pleurant son amour malheureux, s'interroge sur le jeu de l'Amour et les contradictions de la nature humaine à son égard ; c'est l'Amour qui le pousse à s'attacher à la dame qu'il essaie, dans l'illustration, de prendre dans ses bras alors qu'elle lui résiste ; et c'est encore l'Amour, battant des ailes pour le poursuivre, qu'il fuit, tout en courant après la dame qui cherche à se sauver à son tour : poursuivi et poursuivant, proie et chasseur à la fois, le poète ne sait plus où donner de la tête. C'est une des illustrations les plus ingénieuses et les plus mystérieuses du chansonnier : si la « mise en image » du texte est parfaitement transparente, le choix du symbole de l'Amour est beaucoup moins évident. Là où l'on s'attendrait à une des images féminines représentant « Dame Amour » dans l'iconographie médiévale, nous trouvons un être angélique que le catalogue de la Morgan Library décrit comme suit : « A frequently occurring iconographic rarity shows the god of love in the form of a crowned cherub with three faces »<sup>71</sup>. Ce symbole revient à neuf reprises dans le ms. Outre les occurrences ci-dessus, il figure avec le poète « sur les épaules » (n° 12) pour illustrer les vers suivants : « Mout i fetz gran pechat *Amors*/ quant li plac que.s mezes en *me* » (FdeM 155.14, I, 1-2). Un autre dessin le montre au-dessous d'une balance et dominant le poète agenouillé (n° 27) : « [*Amors*] atressi.m te quom se sol en balansa/ dezesperat ab aques d'esperansa » (FdeM 155.11, I, 5-6). Il frappe plus loin le cœur du poète d'une longue lance (n° 32) : « E.l dieus d'amor a.m nafrat de tal lansa/ don no.m ten pro sojornars ni jazers » (FdeM 155.13, III, 23-24). Le moine-poète Gausbert de Poicibot implore l'Amour de soumettre sa dame farouche, « que via l'escut/ vas vos [*Amors*] e vas me » (GdeP<sup>72</sup> 173.6, I, 8-9). Et, dans la petite scène marginale (n° 58), l'Amour semble effectivement corriger, d'un geste de la main droite, la dame qui, armée d'un écu et d'un glaive, semble vouloir l'attaquer au grand désespoir du moine-poète. A trois reprises, celui-ci réapparaît avec ce symbole, deux fois agenouillé (nos 60 à 62).

Ce sont les seuls exemples de l'Amour représenté en ange à six ailes (bleues et ocre) et à trois visages surmontés d'une couronne d'or, avec, sur la poitrine, une sorte d'écu. Cet écu d'armes, courant dans l'héraldique en ce qui concerne sa partition, de gueules et de chef-pal d'or, est certainement assimilable aux armes du propriétaire qui a fait illustrer ce chansonnier<sup>73</sup>. Choisi par l'enlumineur pour lui rendre hommage ou bien commandé par celui-ci, peut-être pour offrir ce recueil de poésies d'amour en cadeau de mariage et pour symboliser ainsi son amour pour la destinataire, l'écu a néanmoins tendance à se transformer en habit stylisé dans les dessins dorés du f. 61v, où l'Amour tient les pièces honorables de l'écu des deux mains, du f. 64, où il tient une lance, et du f. 211, où il menace la dame de l'index tendu de la main droite.

71. M. HARSSEN/G. K. BOYCE, *Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, New York, 1953, p. 10 (n° 14).

72. Éd. W. P. SHEPARD, *Les poésies de Jausbert de Puyebol. Troubadour du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1924.

73. T. VEYRIN-FORRER, *Précis d'héraldique*, Paris, 1951 ; — G. D'HAUCOURT/G. DURIVAUT, *Le blason*, Paris, 1949 ; la tête couronnée (s'agit-il d'une couronne de commune ?) à trois visages et les six ailes seraient alors les ornements héraldiques extérieurs.

Toutefois, même si l'on peut admettre cette explication, l'image, bien qu'elle sorte nettement de la tradition iconographique de l'Amour, doit se rattacher à d'autres traditions, car il est inconcevable que l'enlumineur l'ait inventée de toute pièce<sup>74</sup>. Il est évident que, avec le transfert d'*amors* au genre féminin dans la langue des troubadours, l'image du dieu d'amour antique n'était plus de mise<sup>75</sup>. Généralement, c'est sa mère, Vénus, qui prend sa place ainsi que ses attributs ; mais, bien qu'elle soit parfois ailée, il est improbable qu'elle ait été transformée en ange à six ailes. Les origines de ce symbole se trouvent plutôt dans l'art religieux. L'artiste a pu y puiser plusieurs éléments : à partir du XII<sup>e</sup> s., les chérubins à six ailes et quatre têtes (homme -- lion -- taureau -- aigle), après leur fusion avec l'image des séraphins, servent à représenter les vertus<sup>76</sup> ; l'image du chérubin portant sur chacune de ses six ailes le nom d'une des vertus, inspirée du texte *De sex alis cherubim* d'Alain de Lille (*PL CCX*, 266), devient courante<sup>77</sup>. Il n'est pas difficile d'imaginer la transformation de ce symbole de l'ensemble des vertus chrétiennes en un symbole de l'ensemble des vertus courtoises que représente, selon l'idéologie des troubadours, l'Amour. Mais ce symbole des vertus n'a plus qu'une tête et le nôtre en a trois<sup>78</sup>. D'autre part, les dieux acéphales et multicéphales sont légion dans l'art médiéval<sup>79</sup>. Après avoir transformé le dieu *bifrons*, *Janus*, en *Kronos*, Dieu du temps à trois visages représentant le passé, le présent et le futur, l'iconographie médiévale finit par appliquer cette image à l'allégorie des vertus<sup>80</sup>.

L'Amour tel qu'il apparaît dans *N* serait donc le résultat de la superposition de symboles reliés déjà par leur tradition iconographique chrétienne : le symbole de l'éternité (passé, présent, futur) se juxtapose à l'incarnation des vertus pour représenter l'Amour, l'éternelle Vertu absolue<sup>81</sup>. Ces deux interprétations — héraldique et allégorique — ne s'excluent pas ; l'écu ajouterait à cette incarnation de l'Amour une dimension plus personnelle en permettant d'y reconnaître celui qui en fait ainsi sa profession de foi. Le manque de féminité de cette image par rapport à son importance dans la lyrique troubadouresque peut décevoir le littéraire. Mais il faut reconnaître sa force expressive et sa grande richesse symbolique que nous n'avons pas pu épuiser, sans aucun doute, lors de ce premier essai de déchiffrement.

D'autre part, la femme, la *domna* chantée par le poète tient une grande place dans les illustrations — outre les trois couples des deux frises il y a encore treize couples très troubadouresques et certains clichés sur les rapports du troubadour et de sa dame y trouvent leur confirmation. Mais grâce aux variantes de ce schéma de base — le troubadour en adoration devant sa dame — les couples se suivent au fil des pages selon une véritable chorégraphie, et leurs positions expriment avec précision les différents degrés du service amoureux évoqués dans les textes. La position du poète et de la dame — le poète assis par terre, à genoux ou debout (il n'est assis qu'une seule fois) est reçu par la dame assise ou debout — exprime donc la nature de leur relation.

Le troubadour à genoux aux pieds de la dame apparaît une première fois devant une dame habillée d'un manteau doublé d'hermine (n° 29), ensuite dans un cadre printanier, sous un arbre en fleurs (n° 76).

74. L'enlumineur médiéval travaillait toujours d'après des modèles ; cf. H. WEGENER, *op. cit.*, p. 1423 : « Der Miniator arbeitet genauso am Schreibtisch wie der Skriptor. Seiner Bildvorlage entnimmt er die ikonographischen Formeln für die Darstellung zugleich mit denen für die Zeichnung von Körper, Gesicht, Gewand, Bewegung, Beiwerk, Bauten und Landschaft. ».

75. F. WICKHOFF, *Die Gestalt des Amor und die Phantasie des italienischen Mittelalters*, Leipzig, 1890 ; — J. DECKERS, *Amor*, dans *Lexikon des Mittelalters*, Munich, 1977, I, p. 53 et ss ; — L. FREUND, *Amor, Amorellen*, dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, *op. cit.*, I, p. 642-651 ; — R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la renaissance*, La Haye, 1932, II, p. 415-496 : « L'Amour », p. 420.

76. Cf. O. WULFF, *Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der ersten Engelshierarchie in der christlichen Kunst*, Altenberg, 1894 ; — A. ROSENBERG, *Engel und Dämonen. Gestalten eines Urbilds*, Munich, 1967, p. 84.

77. O. HOLL, *Tugenden und Laster*, dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, *op. cit.*, p. 380-390, reprod. p. 367 (n° 2) ; p. 372 : « Das Bild zeigt einen Cherub, dessen Flügel mit Confessio, Satisfactio, Carnis munditia, Puritas mentis, Dilectio proximi und Dilectio Dei beschriftet sind ; jeder Flügel enthält 5 Federn, die Teile der Tugenden darstellen. ».

78. Elles ressemblent à celles de la vignette au f. 7<sup>v</sup> c du ms. R.

79. J. BALTRUŠAITIS, *Le moyen âge fantastique. Antiquités et exotisme dans l'art gothique*, Paris, 1981, p. 31-46 : « Les dieux acéphales et multicéphales au moyen âge ».

80. *Ibid.*, p. 36 : « Les vices et les vertus s'incarnent aussi dans ce même dieu [Kronos] » ; cf. aussi E. MALLÉ, *L'art religieux à la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1898, p. 321 : « La Prudence fut pendant toute la durée du XIV<sup>e</sup> siècle représentée d'une façon fort extraordinaire. Pour faire entendre que l'homme n'est pas seulement attentif au présent, mais qu'il sait aussi tourner son regard vers le passé et vers l'avenir, les artistes lui donnèrent parfois trois visages », comme par ex. dans la célèbre allégorie de Titien.

81. A partir du XIII<sup>e</sup> s., les trois visages peuvent également symboliser la Trinité ; bien que cette interprétation ne soit pas en contradiction avec la nôtre (l'amour divin deviendrait alors l'amour troubadouresque), il s'agit, à notre avis, d'une évolution parallèle sans rapport.

Ce geste féodal de soumission accompagne des vers contenant des promesses d'obéissance aux commandements de la dame — Folquet promet de « far tot som coman » (FdeM 155.13, II, 24) et Raimon de Miraval rassure sa dame de la même manière : « tostemps dirai vostre coman » (RdeM<sup>82</sup> 406.13, V, 34). La *domna* accueille cet hommage en général d'un geste majestueux, mais favorable.

Il faut souligner dans ce contexte le fait que nous retrouvons cette position également dans une série d'images consacrées à Gausbert de Poicibot — que nous avons surnommé le moine-poète — et qui le représentent tonsuré, avec l'habit de moine et pieds nus, mais exactement dans l'attitude typique du troubadour : à genoux devant la dame (n° 63) ou devant l'Amour (nos 61 et 62) ou debout — face à la dame et l'Amour (n° 58, cf. *supra*) ou bien face à l'Amour seul (n° 60). Ce qui prouve que le moine Gausbert était considéré comme poète à part entière, et qu'il ne se distinguait que par sa tenue des autres troubadours ; le moine qui accomplit son service amoureux vis-à-vis de sa dame n'avait rien de choquant pour l'illustrateur médiéval et son public : dans l'esprit de l'homme médiéval, la vie monastique et l'activité poético-érotique étaient donc parfaitement compatibles<sup>83</sup>.

Sous le trône de Dieu devant la dame assise, le troubadour offre également des vers de soumission (nos 74, 77) à celle qui a un pouvoir absolu sur lui ; au f. 190, ce concept trouve sa concrétisation la plus originale : presque couché aux pieds de sa dame, le prisonnier de l'Amour, Giraut de Bornelh, a pieds et poings liés (n° 57)<sup>84</sup> :

E si.m tenetz pres e liam  
E no.m val forsa ni valors  
No.m deu valer humilitatz ?  
(GdeB 242.25, VII, 49-51).

Or, la dame assise a un pouvoir encore plus absolu sur son serviteur que debout. Ce rapport de force ne change guère si le troubadour se trouve debout et non plus à genoux devant la dame assise, comme c'est le cas du poète qui s'apprête à chanter sur la demande de l'impératrice Eudoxie (n° 11)<sup>85</sup> :

Tan mou de corteza razo  
mos chantars qu'ieu no.i puesc faillir ;  
enans hi dei miels avenir  
qu'anc mais so fis ; e sabetz quo ?  
que l'empairitz m'en somo  
(FdeM 155.23, I, 1-5).

Le poète debout représente plutôt son activité poétique, tandis que le poète à genoux souligne son service amoureux.

Seulement lorsqu'ils sont tous les deux debout, les couples illustrent des vers plus « hardis », contenant une déclaration ou bien une requête d'amour. Ainsi, le poète jure à sa dame « per sagramen » qu'il n'a commis aucun tort envers elle, si ce n'est de l'aimer, « mas car vos am » (MdeM<sup>86</sup> 305.4, II, 13 et 16, n° 40). Un autre troubadour assure à sa dame que, par amour pour elle, il oublie jusqu'à Dieu, trônant au-dessus du couple (n° 70) :

Per qu'eu vos am, ja autre pro noi aja,  
tan finamen que d'al re nom sove  
neis qan prec dieu, don oblit per vos me.  
(PdeC 375.14, I, 6-8).

Et le poète au f. 216<sup>v</sup> affirme d'un geste bien déterminé que sa dame lui donne la joie d'amour : « Bona domna [...] mi donas joi » (PdeC 375.14, IV, 31-32). Les rencontres de ce type permettent même à la

82. Éd. L. T. TOPSFIELD, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, 1971.

83. Selon sa *vida*, Gausbert serait réellement entré au monastère cistercien de Saint-Léonard-des-Chaumes, près de La Rochelle, cf. W. SHEPARD, *op. cit.*, p. III-IV ; il faut rappeler dans ce contexte la lettrine représentant Arnaut de Marueilh en conversation galante avec une dame au f. 103<sup>v</sup> du ms. A, qui porte également l'habit du moine ainsi que la tonsure.

84. Le dessin est reproduit chez M. HARRSEN/G. K. BOYCE, *op. cit.*, fig. 17.

85. Eudoxie, épouse de Guillaume VIII de Montpellier et destinataire de ces vers ; elle porte une couronne du même type que le roi Richard (n° 20).

86. Éd. E. PHILIPPSON, *Der Mönch von Montaudan, ein provenzalischer Trobador*, Halle, 1873.

dame de jouer un rôle plus actif : elle peut prendre le poète par le bras et l'épaule pour lui témoigner son affection, comme celle « qui.m pres e ris » (GdeB 242.28, I, 14) évoquée par Giraut de Bornelh (n° 53). Or, paradoxalement, c'est debout que l'homme et la femme se rapprochent, que commence leur relation amoureuse ou érotique, lorsque le poète se trouve « à la hauteur » de la dame. Celle-ci garde néanmoins toujours l'un des attributs de sa souveraineté : elle est soit plus haut placée, soit plus grande que le poète.

Le poète assis n'apparaît qu'une fois, « en position de force », dans une scène où il est sollicité par cinq cents dames (représentées dans le dessin par cinq) qui se tiennent à sa gauche, alors qu'il ne détourne même pas son regard de sa dame aimée, debout à sa droite (n° 72) : « Nuill autr'amors nom pot faire jojos/ sim pregavon d'autras domnas cinc cens » (PdeC 375.14, III, 16-17)<sup>87</sup>.

Enfin, on trouve dans ce chansonnier le seul dessin érotique proprement dit (n° 65), qui illustre ces vers de Guilhem Ademar :

E non envej el mon nuill home nat.  
si.m vol midons tenir vestit o nul  
un ser lonc se en luoc de *moillerat*  
(GA 202.9, VI, 42-44).

Le dessin représente un couple au lit<sup>88</sup>, la femme couchée sous l'homme ; le couple est bien recouvert d'un drap qui ne laisse dépasser que leurs têtes. Malgré cette pudeur propre au moyen âge, l'illustrateur ne laisse aucun doute sur ce que le lecteur médiéval entend par « la place de l'épouse/du mari » et montre à l'évidence que les expressions de ce genre n'étaient nullement spirituelles pour lui. Il en était certainement de même pour ces vers de la Comtesse de Die (« Estat ai en greu cossirier », PC 46.4), dont la critique a toujours essayé d'estomper le sens érotique :

E que jagues ab vos un ser  
e qu'ie.us des un bais amoros ;  
sapchatz, gran talan n'auria  
qu'ie.us tengues *en luoc del marit*<sup>89</sup>

Bien que nous soyons loin d'avoir évoqué tous les aspects de cette illustration — il nous resterait encore à rendre compte de toute la grammaire du geste, car nous n'avons guère insisté sur le symbolisme des mains, propre à ces enluminures — nous espérons avoir rendu sa place, dans l'étude de la poésie troubadouresque, à l'enluminure médiévale : au-delà de leur valeur artistique et esthétique, ces images en effet, même si elles nous font parfois sourire par leur naïveté, nous étonnent aussi par leur originalité et leur fraîcheur, leur puissance et leur subtilité. Elles apportent de plus un certain nombre d'éclaircissements à plusieurs problèmes fondamentaux. Nous avons montré par exemple qu'elles illustrent aussi bien la place des *trobairitz* dans l'ensemble du *trobar* que le rapport souvent subtil entre le poète et sa *domna* ; elles constituent en outre une source de premier ordre quant à la *réception*, au moyen âge, des troubadours. Elles confirment enfin le caractère somme toute très humain du lyrisme de la *fin'amors*.

Angelica RIEGER  
Université de Paris IV-Sorbonne  
1, rue Victor-Cousin  
F - 75005 PARIS

87. Dans la lettrine historiée de Na Castelloza du ms. A [cf. fig. 1], le chevalier est également sollicité par la dame.

88. Cf. la reproduction chez B. DEGENHART/A. SCHMITT, *op. cit.*, fig. 55. Le lit apparaît également dans d'autres contextes : à côté de deux lits de mort (nos 34, 48), il y a deux lits de malades (nos 33, 43) et celui du rêveur, Arnaut de Maruèlh (n° 38).

89. G. KUSSLER-RATYÉ, *Les chansons de la comtesse Béatrix de Die*, « Archivum Romanicum », I, 1917, p. 161-182. (J'aimerais me coucher un soir avec vous et vous donner un baiser plein d'amour ; sachez que j'aurais très envie de vous tenir à la place du mari.)

NOTE ADDITIONNELLE.

Nous signalons la parution prochaine du livre de M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modène, 1985 (« Subsidia » al « Corpus des Troubadours »). Un chapitre y sera consacré aux miniatures dans les chansonniers de troubadours, et nous regrettons vivement de ne pas avoir pu le consulter avant la fin de la rédaction de cet article.

ANNEXE : TABLEAU DE RÉFÉRENCES DES DESSINS MARGINAUX DU CHANSONNIER N (PIERPONT MORGAN LIBRARY, NEW YORK, M. 819)<sup>90</sup>

N°	Folio	Colonne (Situation)	Strophe/ Vers	Vers de référence	Signes de renvoi	Illustration (description)
FOLQUET DE MARSELHA						
				<i>PC 155.5 « Ben an mort mi e lor »</i>		
1.	56	a+b bas	I, 1-3	Ben an mort mi e lor mei <i>huel</i> galiador, per que.s tanh qu'ab els plor (Mes yeux trompeurs ont bien causé ma mort ainsi que la leur ; il est donc juste que je les fasse pleurer)	: :	un homme assis qui pleure (le personnage masculin sera appelé par la suite « le poète »)
2.	56	a+b bas	II, 11	E si, conose d'Amor ... (Pourtant, je sais que l'Amour ...)	∞	l'Amour (ange à 6 ailes et 3 visages)
3.	56	a+b bas	II, 14-16	[Amors] mi fai prezar petit e ponhar ad estrit. en tal que si.m <i>defen</i> ([L'Amour] me fait estimer de peu de valeur ce dont j'ai abondance et tendre à la lutte vers ce qui se refuse à moi).	≡	le poète cherche à conquérir la dame qui se refuse à lui
4.	56	a+b bas	II, 17	So que m' <i>encaussa</i> [Amors] vau fuguen. (je m'attache à fuir ce qui me pour- suit)	×	l'Amour battant des ailes qui fait fuir le poète
5.	56	a+b bas	II, 18	e so que.m <i>fugh</i> ieu vau seguen (et de poursuivre ce qui me fuit)	∴	le poète, à son tour, poursuit la dame qui s'enfuit
6.	56	b haut	III, 29-30	aissi com sel qu'estiers no pot gandir que vai totz sols entre cinc cens ferir. (... de même que celui qui, ne pou- vant pas être sauvé autrement, s'en va tout seul en attaquer cinq cents)	—	le poète armé attaque un groupe de 5 chevaliers (qui symbolisent les 500 du texte)
				<i>PC 155.16 « Per Dieu, Amors, ben sabelz veramen »</i>		
7.	57	a bas	---	Chanson de réflexion sur l'Amour	—	le poète assis dans la pose du « penseur »
8.	57	b bas	IV, 25-26	Fols fui ieu ben, qe.i mis lo cor e.l sen : sens no fo jes, anceis fo grans fol- dalz (Je fus bien sot d'y avoir mis le cœur et la raison. Raison, cela ne le fut guère, ce fut plutôt une grande sottise)	—	le poète avec le bâton de la dérision, de la folie
				<i>PC 155.18 « S'al cor plagues, ben for' oïmais sazoz »</i>		
9.	57 <sup>v</sup>	marge	II, 17-20	enan no vau ni no puese remaner aissi quom sel qu'e mieg de l'albr' estai, qu'es tan poiatz que no sap tornar j'os, ni sus no vai, tan li par temeros. (je n'avance pas et je ne puis de- meurer là où je suis, tout comme celui qui se trouve au milieu d'un arbre, où il est trop haut pour pouvoir descendre et aussi pour pouvoir monter, la chose lui parais- sant trop effrayante)	<sup>v</sup>	le poète, à mi-hauteur d'un arbre : il n'ose ni monter ni redescendre

90. Tous les textes selon les éd. cit. dans les notes ; et : A. SAKARI, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Helsinki, 1956. La trad. en vers de Rigaut de Berbezilh est de P. BEC, *Joi. Figures de pierres, figures de mols. Poèmes de troubadours et sculpture romane en Poitou-Saintonge*, Château-Larcher, 1976. Reprod. en noir et blanc déjà publ. : dessins nos 1-5 et 64-66 : B. DEGENHART/A. SCHMITT, *op. cit.*, fig. 54-55 ; et nos 55-57 : M. HARRSEN/G. K. BOYCE, *op. cit.*, fig. 17.

N°	Folio	Colonne (Situation)	Strophe/ Vers	Vers de référence	Signes de renvoi	Illustration (description)
10.	57 <sup>v</sup>	b bas	V, 44	farai o doncs aissi co.l <i>joglars</i> fai (je ferai donc comme le jongleur)	∫:	le poète se transforme en jongleur avec une viole
11.	58	a bas	I, 1-5	<i>PC 155.23 « Tan mou de corteza razo »</i> Tan mou de corteza razo mos chantars qu'ieu no.i puese faillir ; enans hi dei miels avenir qu'anc mais no fis ; e sabetz quo ? que l' <i>emperairitz</i> m'en somo ; (Mon chant provient d'un motif si courtois que je ne saurais y échouer ; au contraire, je dois y réussir mieux que jamais. Et savez- vous pourquoi ? Parce que c'est l'impératrice qui m'y invite.)	—	le poète debout devant l'impératrice couronnée sur son trône : elle lui ordonne de chanter
12.	58 <sup>v</sup>	c bas	I, 1-2	<i>PC 155.14 « Mout i felz gran pechal Amors »</i> Mout i felz gran pechal <i>Amors</i> quant li plac que.s mezes en <i>me</i> (Amour a commis un péché bien grand, lorsqu'il lui plut de se mettre en moi)	⌈ ×	le poète, à califourchon sur l'Amour
13.	59	a+b bas	III, 28-29	pero Esperars fai las flors lornar <i>frug</i> ... (mais l'Espérance fait les fleurs devenir fruits)	×	l'arbre fruitier où les fleurs deviennent fruits
14.	59	a+b bas	IV, 37-39	qui ve com la <i>neus</i> e.il <i>calors</i> so es la blanquez' e.il <i>colors</i> , s'acordon en lieis ... (quand on voit comment la neige et la chaleur, c'est-à-dire la blancheur et la couleur s'accordent en elle ...)	∴ ω	le soleil au visage humain et la montagne enneigée
15.	59	a+b bas	V, 45-48	quar, si be.us etz grans [ <i>Amors</i> ] eissamen podetz en me caber leumen quo.s devezis una grans <i>tors</i> en un pauc <i>miralh</i> ... (car, bien que vous soyez grand [Amour], vous pouvez trouver place en moi de même qu'une grande tour se retrace dans un petit miroir)	⌊ ∴	le poète montre à sa dame comment la grande tour peut se refléter dans le petit miroir qu'il tient à la main
16.	59	b haut	I, 8-10	<i>155.8 « En chantan m'aven a membrar »</i> perqu'es vertatz e sembla be qu'ins e.l <i>cor</i> port, dona, vostra faisso que.m chastia qu'ieu no vir ma razo. (Il est donc vrai et il semble bien que je porte, dame, au fond de mon cœur votre image qui m'exhorte à ne pas changer mon sentiment)	∴ ∴	le poète porte le portrait de sa dame à la place du cœur sur la poitrine
17.	59 <sup>v</sup>	c haut	III, 26-28	qu'om mi parla, manthas vetz s'es- deve qu'ieu no sai que, e.m saluda qu'ieu no.n aug re ; (et il arrive souvent qu'on me parle sans que je sache de quoi, et que l'on me salue sans que je l'entende)	—	le poète amoureux et songeur est trop distrait pour saluer le personnage masculin qu'il rencontre
18.	59 <sup>v</sup>	c bas	Torn., 51- 54	Mourir puese be N'Azimanz, qu'ieu no.m planh de re, neis si.m doblava.l mals d'aital faisso com dobla.l pointz del <i>taulier</i> per razo. (Je puis bien mourir, sire « Ai-	⌊	le poète devant un échiquier, assis sur un tabouret ; il y a deux points sur celui d'en face qui est vide

N°	Folio	Colonne (Situation)	Strophe/ Vers	Vers de référence	Signes de renvoi	Illustration (description)
				mant », car je ne me plains de rien, même si mon mal augmentait de la même façon que se multiplie, par la nature des choses, le point de l'échiquier)		
				<i>155.3 « A! quan gen vens et ab quan pauc d'afan »</i>		
19.	60	a bas	II, 13-15	mas aisi.m retengratz quo.l fols rete l'espervier fer, quan tem que se desli, que l'estrenh tan e.l poynh tro que l'auci ; (mais vous me garderiez comme le fou garde un épervier sauvage quand il craint que celui-ci ne s'échappe : il l'étreint si fort qu'il finit par le tuer)	>	le fou qui tient l'épervier à l'aide d'une corde et qui risque de le tuer pour l'empêcher de s'enfuir
20.	60	b haut	V, 33	E qui.l bon rei Richard qui vol qu'ieu chan (Et quiconque a blâmé le bon roi Richard, qui veut que je chante ...)	—	le roi Richard couronné
				<i>PC 155.21 « Sitot me soi a tart aperceubutz »</i>		
21.	60	b milieu	I, 1-3	Sitot me soi a tart aperceubutz, aissi cum cel qu'a tot perdut e jura que mais non <i>joc</i> ... (Bien que je me sois tardivement orienté, pareillement à celui qui après avoir tout perdu jure de ne plus jouer....)		deux hommes à une table de jeux, ils jouent avec trois dés, l'un d'eux entasse des pièces de monnaie, l'autre a tout perdu
22.	60	b bas	I, 6-8	c'ab bel semblan m'a tengut en fadia mais de detz ans, a lei de mal <i>deutor</i> c'ades promet mas re no pagaria. (par belle apparence, il [l'Amour] m'a tenu en vaine attente plus de 10 ans, à l'instar d'un mauvais débiteur qui promet toujours mais qui ne paierait rien)	↘	le débiteur qui promet toujours de payer à son créancier sans le faire
23.	60 <sup>v</sup>	c haut	II, 11-12	co.l parpaillos qu'a tant folla na- tura que.is fer e.l foc per la clardat qe lutz ; (... comme le papillon dont la nature est si folle qu'il se jette dans le feu à cause de la clarté qui luit)	—	3 papillons autour d'une bougie
24.	60 <sup>v</sup>	c bas	III, 23-24	et anc sempre cavals de gran valor, qui.l biorda trop soven, cuoill feun- nia. (et toujours un cheval de grande valeur, si on le laisse s'ébattre trop souvent, en a chagrin)	—	un cheval mené fermement par son cavalier
25.	60 <sup>v</sup>	d bas	V, 39-40	c'aissi m'es pres cum al (N : aura dor) fol qeridor que dis c'aus fos tot qant el locaria (car il m'est arrivé comme au fol demandeur qui désira que tout ce qu'il avait touché devint or)		l'« aurador » qui désire que les trois objets (pierres) qu'il s'ap- prête à toucher deviennent de l'or
26.	61	b bas	V, 41-43	<i>155.10 « Greu fera nuls hom falthensa »</i> mas voutz es en viltenensa vostr'afars et en rien, qu'om vos sol dar, ar vos ven ; (mais vos affaires sont tournées en vilenie et en rien, car d'habitude on vous donne et maintenant on vous vend)	—	le poète offre un objet rond (une bague ?) à la dame qui tend les mains pour le prendre

N°	Folio (Situation)	Colonne	Strophe/ Vers	Vers de référence	Signes de renvoi	Illustration (description)
<i>155.11 « Ja no.is cug hom qu'ieu camje mas chansos »</i>						
27.	61 <sup>v</sup>	c haut	I, 5-7	qu'atressi.m te quom se sol en balansa : dezesperat ab alques d'esperansa, (il [l'Amour] me tient comme il arrive sur une balance : désespéré avec un peu d'espoir)	—	au-dessus de l'Amour, une balance, au-dessous : le poète à genoux
<i>PC 155.13 « Meravil me cum pot nuls hom chantar »</i>						
28.	63	b bas	I, 1-4	Meravil me cum pot nuls hom chantar si cum ieu fas per lieys que.m fay doler, qu'en mas chansos no puese aparrellar. d s motz qu'al terz no.m lays marritz chazer (Je m'étonne de pouvoir chanter comme je fais pour celle qui me fait tant de peine, puisque dans mes chansons je ne puis rimer 2 mots au 3 <sup>e</sup> sans que je retombe de chagrin)	—	le poète, assis à son pupitre devant un rouleau de parchemin vide, une plume à la main
29.	63 <sup>v</sup>	c haut	III, 23-24	quar ieu no.l sui denan mas jonhtas, clis, per far tot son coman (je voudrais être devant elle, incliné, les mains jointes)	—	le poète à genoux devant sa dame qui est debout
30.	63 <sup>v</sup>	c bas	V, 35	qu'az una part non an totz sols plorar (je m'en vais pleurer tout seul)	—	le poète, désespéré, pleure.
<i>155.6 « Chantan volgra mon fin cor descobrir »</i>						
31.	64	a bas	III, 22	qu'eu sai qe.l focs s'abresa per cobrir (car je sais que le feu s'embrase quand on le couvre)	—	un feu flambant
32.	64	b bas	III, 23-24	e.l dieus d'amor a.m nafrat de tal lansa don no.m ten pro sojornars ni jazers (et le dieu d'amour m'a frappé d'une telle lance que ni divertissement ni volupté ne m'apportent aucun soulagement)	—	l'Amour frappe d'une longue lance le poète assis sur un banc
<i>155.20 « Si cum cel q'es tan greujatz » (Planh)</i>						
33.	64 <sup>v</sup>	c bas	I, 1-4	Si cum cel q'es tan greujatz del mal que non sen dolor, non sen ira ni tristor de guisa.m sui oblidatz ; (Comme celui-ci qui est si accablé de malheur qu'il ne sent pas l'affliction et la tristesse, de telle façon que j'ai perdu connaissance)	—	le poète qui a perdu connaissance couché dans un lit
34.	64 <sup>v</sup>	d bas	I, 5-9	Car tant sobrepoia.l dans que mos cors no.l pot penssar ni nuills hom tro al proar no pot saber cum s'es grans d'En Barral, lo mieu bon seignor ; (car la peine monte si haut que je ne puis la concevoir, et personne, tant qu'il ne l'a pas éprouvée, ne peut savoir comment elle est grande après la perte de Sire Barral, mon bon seigneur)	—	le poète vient pleurer au lit de mort de son seigneur et mécène Barral
35.	65	a bas	II, 16-17	q'eissamens cum l'azimans tira.l fer e.l fai levar ([La personnalité de Barral élevait ses amis] comme l'aimant attire le fer et le fait monter)	—	l'aimant attire une pointe de fer

N°	Folio (Situation)	Colonne	Strophe/ Vers	Vers de référence	Signes de renvoi	Illustration (description)
36.	65	a bas	V, 45-48	Et er, qan foz plus poiatz, faillitz a guisa de flor que, qand hom la ve gensor, adoncs ill chai plus viatz ; (vous êtes tombé comme une fleur qui, quand on la voit la plus belle, alors tombe le plus vite)	—	une plante à fleurs pleinement écloses sous un soleil ardent, quelques-unes commencent déjà à se faner
37.	65	b bas	VI, 62-64	E deignatz l'en vos preiar Verges, que preiatz per mans vostre Fill, per q'el los socor (Et daignez l'en prier vous, Vierge, qui priez votre Fils pour plusieurs)	—	une scène religieuse : le poète à genoux devant la Vierge et le Christ en Croix

## ARNAUT DE MAREUIL

<i>PC 30.3 « Aissi cum cel c'am'e non es amaz »</i>						
38.	66	b bas	V, 29-32	Soven m'aven, la nuoch can soi colgaz, que soi ab vos per semblan en dormen ; adonc estau en tan ric jausimen, ja non volri'esser mais residaz (Il m'arrive souvent, la nuit quand je suis couché, que pendant mon sommeil je m'imagine être auprès de vous, et alors je jouis d'un si grand bonheur que je voudrais ne plus jamais me réveiller)	—	le poète couché lève les bras pour saisir sa dame qui lui apparaît dans son rêve
305.4 MONGE DE MONTAUDAN (attribué dans <i>N</i> à Arnaut de Mareuil) <i>« Aissi com cel qu'om men'al jutjamen »</i>						
39.	66 <sup>v</sup>	c haut	I, 1-6	Aissi cum cel qu'om men'al jut- jamen que es per pauc de forfait acusat et en la cort non es gaires amatz, e poiria ben estorsen fugen, mas tant si sap ab pauc de failli- men non vol fugir mas vai s'en lai doptos. (Comme celui qu'on mène au juge- ment accusé de forfait pour un rien parce qu'il n'est guère aimé à la cour, et qui pourrait bien se tirer d'affaire par la fuite, s'il ne se savait si peu coupable qu'il ne veut pas s'enfuir, mais s'y rend plein de crainte)	—	une scène de jugement : le poète est amené par deux hommes, dont l'un le tient et l'autre lui propose d'un geste de s'enfuir, devant un juge avec un sceptre fleurdelysé
40.	66 <sup>v</sup>	c milieu	II, 12-16	Lo tortz qu'ieus ai fora dreitz apellatz qu'ieu m'en puose ben esdir per sagramen, Doncs contra mi non avetz nuill garen qu'ieu anc faillis, dompna cortes' e pros, mas car vos am ... ([Si l'on me jugeait loyalement,] mon tort serait appelé droit, car je puis m'en disculper par serment. Vous n'avez donc contre moi aucune preuve que j'aie jamais failli envers vous, Dame, si ce n'est que je vous aime)	—	le poète, debout devant la dame assise, jure, la main sur son cœur, que sa seule faute est de l'aimer
<i>30.22 « Si cum li peis an en l'aiga lor vida »</i>						
41.	67	b bas	I, 1	Si cum li peis an en l'aiga lor vida (Tout comme les poissons ont leur vie dans l'eau ...)	—	un banc de poissons divers

N°	Folio (Situation)	Colonne	Strophe/ Vers	Vers de référence	Signes de renvoi	Illustration (description)
<i>30.23 « Si.m destreignetz, dompna, vos et Amors »</i>						
42.	68	a bas	I, 6-8	mas, si cum cel qu'es nafratz per morir sap que mortz es e pero si.s combat, vos clam merce ab cor desesperat (Pareil à celui qui, blessé à mort, se sent perdu et néanmoins conti- nue à combattre, je vous crie merci)	—	un chevalier désespéré continue à se battre contre 4 adversaires.
<i>30.19 « Mout eron doult miei cossir »</i>						
43.	69	a+b bas	II, 15-20	[Domna] vos auses mon cor re- traire, en luoc d'autre gauzir, vos non costera re e mi feira gran be que.l malautes, quan si plaing, si no.il val, si s'en refraing. ((Dame) j'ose vous dépeindre mon cœur en lieu d'autre jouissance, cela ne vous coûterait rien et à moi cela me ferait grand bien, car le malade, quand il se plaint, si cela ne l'aide pas, cela le soulage)	—	un lit de malade opposé au poète qui découvre son cœur en déclamant
RIGAUT DE BERBEZILH						
<i>421.1 « Allressi cum li lionr »</i>						
44.	72v	a+b bas	I, 1-6	Allressi com lo leos que es tan fers quant s'irais de son leonel quan nais mortz ses alen' e sen vida et ab sa voz, quan l'escriida, lo fai reviuere et anar (De même que le lion/ s'afflige et devient féroce/ pour son lionceau qui nait/mort, sans haleine et sans vie/ et de son cri qui l'appelle/ le fait revivre et marcher)	—	un lion rugissant à droite ; son petit, couché dans une sorte de caverne à gauche
GIRAUT DE BORNELH						
<i>242.41 « Jois sia comensamens » (chanson de croisade)</i>						
45.	187	b marge	I, 10-12	E di'e mostr'en chantan can ric gazardo n'aten cel c'a Deu serf bonamen (Et je dirai et montrerai en chan- tant quel grand bonheur attend celui qui est le serviteur fidèle de Dieu)	—	Dieu fait couronner son servi- teur fidèle par un ange qui descend du ciel
46.	187	b marge	II, 22-24	... al servizi Deu no van de paias e d'avol gen desliurar lo monimen ([le poète attaque ceux qui] ne vont pas au service de Dieu déli- vrer le Saint Sépulcre des païens et des méchantes gens)	—	un groupe de croisés derrière le Saint Sépulcre qu'ils devraient délivrer
47.	187	b marge	III, 30-34	... los pros c'armat de bels garnimens sobre lor destrers correns conquerran benanans'e valor gran (les valeureux, qui, avec leurs belles armures et leurs chevaux rapides, vont conquérir le bonheur et la gloire)	—	un groupe de croisés armés à cheval

N°	Folio (Situation)	Colonne	Strophe/ Vers	Vers de référence	Signes de renvoi	Illustration (description)
48.	187 <sup>v</sup>	b milieu	V, 56	A l'estrenher de las dens (une métaphore pour le Jugement dernier : au grand grincement de dents)  <i>242.30 « De chantar ab deport »</i>	—	un lit de mort
49.	188	a bas	III, 42-43	en cal ora fo natz ab aital cor salvatge ! (A quelle heure est-il né avec un cœur si sauvage !)  <i>242.45 « Leu chansonel' e vil »</i>	—	un homme sauvage qui res- semble à un ours
50.	188 <sup>v</sup>	a milieu	III, 26-27	E qui de sol gabar vol sos clameus païar (Et celui qui veut payer ses créan- ciers seulement avec des fanfaro- nades ...)	—	deux hommes avec leurs bourses, l'un porte la main à sa bouche pour souligner ses paroles
51.	188 <sup>v</sup>	a bas	II, 11-12	E qui de fort fozil no vol coltel tochar (Et celui qui ne veut pas aiguiser un couteau avec une pierre dure ...)	—	un homme est en train d'aiguiser un couteau avec une pierre à aiguiser
52.	188 <sup>v</sup>	a bas	II, 15-20	Car ges aiga de vi no fetz Deus al manjar, ans se volc esalzar e fetz esdevenir d'aiga qu'er'ans pois vi per melhs grazir. (Dieu n'a pas transformé le vin en eau, mais il fit, pour augmenter sa gloire, du vin de ce qui n'était que de l'eau)  <i>242.28 « Car non ai joi que m'aon »</i>	—	Dieu surveille deux hommes occupés à transporter des am- phores avec l'eau transformée en vin
53.	189	b haut	I, 13-14	qu'era.m sove qui.m pres e si.m ris (je me souviens maintenant de celle qui m'a pris et qui m'a souri)  <i>242.25 « Be conve, pos ja bassa.l ram »</i>	—	la dame retient le poète par le bras et par l'épaule
54.	189 <sup>v</sup>	c bas	I, 1-2	... ja bassa.l ram la folh'e.l fruchs apres las flors (le feuillage et les fruits font déjà pencher les branches après la flo- raison)	—	un arbre fruitier ; ses branches se penchent sous le poids des feuilles et des fruits
55.	190	a bas	IV, 30-31	... ela.m fo vel' e rems de mans encombrers c'ai passatz (elle me fut voiles et rames dans bien des difficultés que j'ai tra- versées)	—	un bateau à voiles avec trois rameurs
56.	190	b bas	V, 33-35	Pero de chabrol o de dam, si prec's entendes ni clamors, cudera fos adomesgatz ; (Mais je crois que le chevreuil et le daim seraient domestiqués s'ils entendaient ces prières et ces plaintes)	—	un couple de chevreuils
57.	190	b haut	VII, 49-51	E si.m tenetz pres e liam E no.m val fors'a ni valors, No.m deu valer umilitatz ? (Et, puisque vous me tenez prison- nier et enchaîné et que ni ma force ni ma valeur me sont d'aucun secours, est-ce alors mon dévoue- ment ?)	—	le poète se trouve, pieds et poings liés, aux pieds de sa dame

N°	Folio (Situation)	Colonne	Strophe/ Vers	Vers de référence	Signes de renvoi	Illustration (description)
GAUSBERT DE POICIBOT						
<i>173.6 « Merces es e chauximens »</i>						
58.	211	b haut	I, 8-9	E lieis, que vira l'escut vas vos [Amors] e vas me, (celle qui tourne l'écu contre vous [Amors] et moi ...)	—	la dame lève l'écu et le glaive contre l'Amour et le moine- poète
59.	211	b bas	IV, 49-51	E fer'honor gran [Amors] s'a mi cui vens ses afan, venser si laisses (Il [l'Amour] ferait une chose vénéralle s'il me laissait vaincre, moi qu'il vaine sans effort)	—	un combat entre deux chevaliers d'où l'un sort vainqueur, l'autre désarmé et vaincu
<i>173.14 « Una grans amors corals »</i>						
60.	212	a bas	IV, 34	Amors, vostre noms es fals (Amour, votre nom ne vous sied pas)	∴	le moine-poète debout devant l'Amour qu'il critique
<i>173.11 « S'ieu anc jorn dis clamans »</i>						
61.	212	b haut	I, 1-5	S'ieu anc jorn dis clamans Encontra vos, Amors, Orguouill ni desonors, Ara.m dei e mos chans Humiliar dos tans (J'ai jamais tenu des propos or- gueilleux ou déshonorants en me plaignant de vous, Amour, main- tenant dans mes chansons je dois m'humilier deux fois autant et renoncer à mes reproches)	∴∴	le moine-poète à genoux devant l'Amour ; il veut se faire par- donner ses critiques (cf. 62)
62.	213	a haut	III, 25-27	qu'ie.us vencera enans Merce claman, Amors, Ab pres et ab temors ; (Je vous vaincrai plutôt en deman- dant grâce, Amour, avec des prières et de tremblants hom- mages)	—	le moine-poète à genoux devant l'Amour (cf. 61)
234.5 GUILLEM DE SAINT-DIDIER (attribué dans <i>N</i> à Gausbert de Poicibot)						
<i>« Bel m'es oïmais qu'en retraja »</i>						
63.	214	a bas	IV, 29-32	Mans jointas li.m rend ab cor fi, E sapcha ben aitan, si.m pren, qu'anc mieills amic ses tot cor va Non ac <i>dompna</i> , ni plus verai. (Mains jointes je me remets à elle d'un cœur fidèle. Et qu'elle sache bien que, si elle m'agrée, jamais dame n'eut ami, de cœur moins frivole, ni meilleur ni plus sincère)	·   ·	le moine-poète à genoux devant la dame
202. 9 GUILHEM ADEMAR (attribué dans <i>N</i> à Gausbert de Poicibot)						
<i>« Non pot esser sofert ni attendut »</i>						
64.	214 <sup>v</sup>	c milieu	V, 35-36	Et ai lo plom e l'estaing recrezut e per fin <i>aur</i> mon <i>argen</i> cambiāt ; (j'ai abandonné le plomb et l'étain et échangé mon argent contre de l'or pur)		un bureau de change : le poète y vient changer de l'argent contre de l'or. Des bourses pleines d'or et d'argent sont sur une table.
65.	214 <sup>v</sup>	c bas	VI, 42-44	E non envej el mon nuill home nat, si.m vol midonz tenir vestit o nul un ser lonc <i>se</i> en luoc de <i>moillert</i> (Et je n'envie personne au monde, si, un soir, ma dame veut m'ac- cueillir, vêtu ou nu, étendu à son côté, à la place du mari)		un couple au lit
66.	214 <sup>v</sup>	c bas	VII, 49-51 52-53	Si.l reis n'Amfos, cui dopton li Masmut E.l mieiller coms de la crestiantat mandavan ost [...] E nom de Dieu, farion gran bontatz sobre.ls pagans sarrazins traitors	—	scène de croisade : l'armée chré- tienne avec le roi Alphonse à sa tête affronte l'armée sarra- sine, symbolisée par quatre cavaliers aux cheveux frisés

N°	Folio	Colonne (Situation)	Strophe/ Vers	Vers de référence	Signes de renvoi	Illustration (description)
(Si le roi Alphonse, que les Mahométans redoutent, et le meilleur comte de la chrétienté levaient une armée ... ils feraient une très bonne action au nom de Dieu en combattant les traîtres païens)						
PONS DE CAPDOILL						
<i>375.20 « Si com sellui c'a pro de valledors »</i>						
67.	215	a + b bas	II, 11-12	que ja chastels frevols, qu'es aset-gatz, fort longamen nos terra ses socors. (comme un faible château assiégé ne peut tenir très longtemps sans secours ...)	—	un château assiégé au fond, les tentes de l'ennemi sont au premier plan
68.	215	b milieu	V, 36-37	Ja no m'agr'obs fos faitz lo miradors, on vos miratz vostre cors bel e gen (Je n'aurais jamais eu besoin que fût fait le miroir où vous regardez votre beauté)	—	une dame se regarde dans un miroir
<i>375.14 « Liats amics, cui amors ten jojos »</i>						
69.	216	a bas	I, 4-6	Era quan ven lo gais terminis jens que fai las flors esparidir per la plaina el rossignols chanta josta.l vert fuoill (Maintenant, quand vient la belle saison qui fait éclore les fleurs dans la plaine, et quand le rossignol chante dans les arbres ...)	—	un arbre en fleurs, avec deux rossignols dans ses branches, dans une plaine
<i>375.10 « Humil e francs e fis soplei vas vos »</i>						
70.	216 <sup>v</sup>	c haut	I, 6-8	Per qu'eu vos am, ja autre pro noi aja, tan finamen que d'al re nom sove Neis qan prec dieu, don oblit per vos me (Parce que je vous aime — que je n'aie jamais en cela d'autre profit — d'un amour si sincère qu'il ne me souvient de rien d'autre. Et même quand je prie Dieu, je ne me possède plus à cause de vous)	—	sous Dieu trônant sur son siège la dame et le poète (cf. 74)
71.	216 <sup>v</sup>	c bas	III, 21-22	q'en tan quan soleils raja non a domna cui tan rics pretz s'eschaja (il n'y a pas de dame plus noble sous le soleil)	—	e soleil regarde la scène suivante
72.	216 <sup>v</sup>	c bas	III, 16-17	Nuill'autr'amors nom pot faire jojos, si.m pregavon d'autras domnas cinc cens, (Aucun autre amour ne peut me rendre heureux, même si cinq cents autres dames me faisaient des avances)	—	le poète est assis entre sa dame et cinq autres qui symbolisent les cinq cents qui lui font des avances; le poète leur tourne le dos
73.	216 <sup>v</sup>	d bas	IV, 31-32	Bona domna, sol en dreg bona fe Mi donas joi, con pietz trac, nom recre. (Noble Dame, à l'égard de bonne foi, vous me donnez la joie au moment où j'endure le pire)	—	le poète debout face à la dame, il déclame
<i>375.19 « S'ieu fis ni dis nulla saisso »</i>						
74.	217 <sup>v</sup>	c haut	I, 6-7	E m par de l'autrui seignoria, E romanc en vostra merce. (Je refuse toute autre obligation et m'en remets à vous)	—	sous Dieu trônant sur son siège, le poète et sa dame (cf. 70)

N°	Folio (Situation)	Colonne	Strophe/ Vers	Vers de référence	Signes de renvoi	Illustration (description)
RAIMON DE MIRAVAL						
<i>406.13 « Be m'agrad a.l bels tems d'estiu »</i>						
75.	218	a bas	I, 1-2	Be m'agrada.l bels tems d'estiu e des ausels m'agrada.l chanz ; (Je me réjouis de la belle saison et du chant des oiseaux)	—	une scène printanière : un arbre fleuri avec deux oiseaux, un pré fleuri
76.	218	b bas	V, 34+36	Tostemps dirai vostres comans. ... Als vostres bels ditz m'omeliu (Toujours je chanterai ce que vous me commanderez ... je m'incline- rais devant vos belles paroles)	—	le poète est assis aux pieds de sa dame dans ce pré
77.	218 <sup>v</sup>	c haut	VI, 46-48	Anz vos farai de bels servisis tans tro mos servirs me fass'en grat venir o vos digatz, « mon servidor azir ». (Je vous servirai au contraire d'une manière si parfaite que mon service me fera aimer de vous ; ou bien vous me direz « Je hais mon servi- teur »)	—	le poète est assis aux pieds de sa dame ; elle est assise sur un siège.