Clio. Femmes, Genre, Histoire

25 | 2007
Musiciennes

Images de *Trobairitz*

Martine Jullian

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clio/3231>
DOI : 10.4000/clio.3231
ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2007
ISBN : 978-2-85816-900-9
ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Martine Jullian, « Images de *Trobairitz* », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 25 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 22 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/clio/3231> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.3231>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2022.

Tous droits réservés

Images de Trobairitz

Martine Jullian

C'est vers 1100 qu'apparaît la lyrique occitane, dont l'initiateur aurait été Guillaume de Poitiers, IX^e

duc d'Aquitaine, ainsi qualifié de « premier troubadour ». Cette poésie chantée, composée en langue vulgaire, s'élabora dans le contexte des cours féodales du Midi durant près de deux siècles. L'art du *trobar*¹, essentiellement diffusé par la transmission orale grâce à l'action des jongleurs², nous est connu aujourd'hui par les manuscrits qui dès le milieu du XIII^e siècle ont consigné par écrit ces poèmes et plus rarement les mélodies

. Cette transmission écrite s'accompagna de certaines adjonctions plus tardives, comme les *vidas*

, courtes notices biographiques en prose, en grande partie inventées au cours du XIII^e siècle et inspirées par le contenu des chansons, ou les *razos*, qui ont pour but d'expliquer les circonstances de la composition d'une chanson^e

. Parmi ces manuscrits, quatre recueils, dépourvus de notation musicale, offrent en revanche la particularité d'être décorés de petites miniatures qui évoquent la figure des troubadours à qui sont attribués les textes consignés et parmi lesquels se sont introduites quelques femmes, des *trobairitz*. Chaque miniature, précédée en guise de rubrique par *lavidaou larazo* écrite à l'encre rouge, souvent associée à une initiale, marque le début des poèmes d'un auteur

³. Répertoriés sous les sigles A⁴, H⁵, I⁶ et K⁷

, conservés pour les deux premiers à la Bibliothèque Vaticane et pour les deux autres à la Bibliothèque nationale de France, ces manuscrits, véritables anthologies, ont tous été réalisés en Vénétie à la fin du XIII^e siècle, c'est-à-dire plusieurs années ou décennies après la mort des auteurs, alors que, dans un milieu particulièrement cultivé et admirateur de la langue des troubadours, il apparut nécessaire de sauvegarder par l'écrit ce qui pouvait l'être encore

e

. Ils témoignent ainsi d'une époque durant laquelle l'œuvre poétique, originellement chantée et accompagnée à l'instrument, connaissait une diffusion tardive auprès des milieux lettrés italiens, notamment dans l'entourage de Pétrarque, par une voie exclusivement livresque retenant le texte seul. Loin donc de témoigner d'une réalité contemporaine, ces miniatures sont l'expression magnifique de la réception de l'art des troubadours alors que la légende, amplifiée par la tradition orale, s'était déjà emparée d'eux et de leur image

8.

Lestrobairitz, femmes réelles, femmes imaginées ?

- 2 Qui sont donc cestrobairitz ? Le terme apparaît dès le XIII^e siècle dans le roman occitan

Flamenca^e

pour désigner les femmes troubadours. Dans un univers dominé par le masculin, quelques-unes prennent la parole et composent

9.

- 3 Ainsi y avait-il des femmes troubadours, poétesses autant que musiciennes, à l'instar de leurs émules masculins. Une telle réalité peut surprendre, tant la nature même du *trobar*

laisserait supposer que celui-ci était l'apanage des hommes. « L'univers socio-poétique troubadouresque [est] essentiellement conçu pour et par les hommes, du moins au niveau de l'acte poétique lui-même »

¹⁰. En effet, chanter la dame, *ladomna*

, plus ou moins inaccessible, constitue le principal argument de la lyrique occitane. Or, il y eut aussi des femmes qui chantèrent l'art d'aimer, et c'est même dans la *canso*

, la chanson d'amour, genre le plus noble, et dans le registre aristocratisant, qu'elles excellèrent

11.

- 4 Si en 1979, Pierre Bec pouvait regretter que « la poésie amoureuse destrobairitz n'ait jamais fait l'objet d'analyses satisfaisantes »¹², ces femmes sont aujourd'hui mieux connues¹³

. Il reste cependant difficile de savoir si toutes celles qui ont été recensées à partir des poèmes qui leur sont attribués ont existé réellement ou si parmi elles ne se sont pas faufilées des femmes fictives, nées de l'imagination du poète, qui s'effaçait derrière le « je » poétique et universel

14.

5 Femme réelle, femme fictive, femme idéale ? Toujours est-il que les miniaturistes ont fixé par une figure sinon le « portrait », du moins le souvenir de quelques-unes d'entre elles. Huit de ces

trobairitz

nous sont ainsi connues par seize miniatures, des évocations figurées qui n'apportent peut-être rien de plus que les textes à notre connaissance du

trobar

féminin, mais qui témoignent de la réception de l'art des femmes troubadours dans les milieux vénitiens dans lesquels ont été élaborées ces images à la fin du

*Duecento*¹⁵.

Les manuscrits

6 Dans les chansonniers *A*, *I* et *K*

, très proches par l'organisation des textes et dans lesquels les miniatures sont les plus nombreuses, quelques femmes apparaissent parmi les troubadours, deux dans le premier, trois dans les deux autres. Ces manuscrits ont été copiés et décorés à Venise, au début des années 1280 pour

A, vers 1290 pour *I* et *K*¹⁶

. Leur caractère luxueux donne à penser qu'il s'agissait sinon d'une commande seigneuriale, du moins d'ouvrages destinés à de riches lettrés

17

. Les miniatures se présentent selon un schéma à peu près identique : la vignette est de forme carrée ou rectangulaire, délimitée par une bordure de couleur, et l'initiale du texte de la première chanson de chaque poétesse, se détachant sur le fond d'or, dessine l'armature de la miniature en se prolongeant dans la marge par des antennes.

7 Quant au chansonnier *H*

, copié probablement dans la seconde moitié du XIII^e siècle entre Trévise et Padoue^e

, il est en moins bon état de conservation, car des feuillets ont été arrachés et certaines miniatures sont partiellement effacées. Également plus modeste tant par la faible ampleur de la collection des textes réunis que par la qualité moindre du décor et l'absence des fonds d'or, il n'en présente pas moins un vif intérêt par la petite collection de poèmes de

trobairitz

qu'il contient et les huit miniatures qui toutes représentent des femmes, seules décorations du manuscrit, à l'exclusion de toute figure masculine

18

. Cette particularité a pu faire supposer que c'était un manuscrit confectionné pour une femme ou par une femme, sans que l'on puisse vérifier une telle hypothèse

19

. Les personnages sont insérés dans un cadre rectangulaire délimité par une bordure sombre, mais dépourvu d'initiale et sans prolongements décoratifs dans la marge.

Lestrobairitzen miniatures

Les quatre manuscrits considérés présentent de grandes affinités entre eux, tout en gardant chacun une part d'originalité qu'il faudra considérer essentiellement comme le résultat d'une variation intrinsèque à l'art médiéval, qui ne connaît pas le principe de la copie conforme. Et même les deux manuscrits parisiens, dans lesquels la répétition de certains motifs trahit l'intervention d'un même atelier, voire la main d'un même peintre, rendent compte d'un certain nombre de variantes.

8

9 Dans *A*, *IetK*

, l'inscription de la figure dans le cadre d'une initiale – il s'agit toujours d'un *A* – donne lieu à des jeux d'attitudes et de profondeur, mais jamais à des déformations qui nuiraient à l'intégrité soit de la lettre, soit de la figure. Ainsi, dans les manuscrits

IetK

, les figures semblent s'appuyer contre la barre horizontale de la lettre qui les projette sur le devant de la scène. Dans

H

, la brillance de l'or est remplacée par un fond de couleur (bleu, beige, vert, rouge), le plus souvent semé de légers motifs rappelant des feuillages ou des fleurs très stylisées qui encadrent parfois la tête du personnage à la manière de rideaux entrouverts.

Les figures sont debout, légèrement tournées de trois quarts. Tout en faisant des gestes

10

des mains, elles sont dans une position très réservée. Seul le chansonnier

Ane respecte pas cette formule, puisque les deux *trobairitz*

représentées sont assises. L'une d'elles est même en grande conversation avec un homme et tous deux se logent en partie sous la barre de la lettre qui constitue comme une sorte d'abri.

11 Sur les huit *trobairitz*

évoquées par l'image dans ces manuscrits, sept ont pu être identifiées, la huitième restant anonyme (voir le tableau en annexe).

12 **Lacomtesse de Die**

est la plus célèbre et à ce titre celle qui est représentée le plus souvent (fig 1, 2)²⁰

. Non seulement elle figure dans tous les manuscrits, mais dans *H*

, elle est deux fois présente, chaque miniature encadrant l'unique chanson consignée, l'une au début de la chanson, l'autre à la fin dans la marge inférieure

21

. Rien au demeurant ne justifie sa célébrité. Son prénom même reste douteux et résonne comme un écho quasi mythique à la Béatrice de Dante. Certes, ses chansons conservées, au nombre de quatre, constituent le corpus le plus important des pièces féminines avec celui de Na Castelloza, mais il reste dans l'absolu fort modeste. Fait exceptionnel, une mélodie est parvenue jusqu'à nous, la seule de toutes les pièces du *trobairféminin*²². Pour autant, *savida*

est l'une des plus courtes et transmet des mentions qui posent plus de problèmes qu'elles n'en résolvent. La double référence à Guillaume de Poitiers, fondateur du *trobair*

, dont elle aurait été la fille, et à Raimbaut d'Orange, troubadour fameux, dont elle se serait énamourée, plus que la cause de sa célébrité en est sans doute la conséquence.

Comme si l'auteur de la

vida

, tout en romançant l'histoire, avait voulu présenter la comtesse entre deux autorités
garantes de l'importance du personnage.

13 **Na Castelloza**

est avec la comtesse de Die celle dont le plus grand nombre de pièces, quatre en tout,
ont été conservées

23

. Aussi fait-elle l'objet d'une miniature dans trois manuscrits (fig 3, 4), mais assez
curieusement elle est absente dans

H

. L'état fragmentaire de ce chansonnier pourrait laisser supposer qu'à l'origine elle y
figurait en bonne place. Elle semble avoir vécu au début du XIII siècle, à la cour du
Dauphin d'Auvergne, protecteur des troubadours et troubadour lui-même.

14 **Azalaïs de Porcairagues**, de la contrée de Montpelier, d'après *savida*

, était sans doute originaire de Portiragnes, près de Béziers, et vécut dans la seconde
moitié du XII

è siècle²⁴

. Bien qu'une seule pièce ait été conservée d'elle, elle est représentée par une miniature
dans les deux manuscrits

IetK, signe de la grande considération dont elle jouissait (fig 5).

15 Les autrestrobairitzne sont représentées qu'une fois, dans le seul chansonnier*H*

. Cette rareté révèle sans doute la célébrité moindre de ces femmes, qui pour beaucoup
ne sont connues que par un seul poème, voire un fragment. On a conservé, par
exemple, de

Na Lombarda(fig 6) une unique*cobla*

(strophe) dans laquelle elle répond à un troubadour, Bernart Arnaut, comte
d'Armagnac, lui-même connu par cette seule *tenson* (chanson dialoguée)

²⁵. Larazoqui précède le poème nous dit qu'elle savait « trouver ».

16 **Na Tibors de Sarenom**

, dame de Provence, du château de Blacatz, grand seigneur et protecteur des
troubadours, est également connue seulement par un court fragment

²⁶. La miniature qui la représente est malheureusement en partie effacée et peu lisible.

17 **Iseut de Capionet****Almuc de Castelnou**, connues toutes deux seulement par *latenson*

dont elles accompagnent le texte²⁷

, n'en font pas moins chacune l'objet d'une miniature dans*H*

. Les deux miniatures semblent se répondre et l'organisation de la page traduit
plastiquement le genre écrit du dialogue échangé entre les deux femmes.

18 Quant à la présence de**Marie de Ventadour** parmi lestrobairitzdu chansonnier*H*

peut surprendre au premier abord. La miniature occupe d'ailleurs une place un peu à
part dans le manuscrit, encadrée par des poèmes dont l'auteur est masculin.

Appartenant à l'une des plus grandes familles seigneuriales du Limousin étroitement
liée à l'histoire du lyrisme occitan, Marie († 1221), épouse d'Èble V, est surtout connue
en tant que protectrice et inspiratrice des troubadours. C'est pour accompagner le
texte d'une

tenson avec Gui d'Ussel²⁸

qu'elle figure auprès des grandes dames de la chanson occitane dans le petit chansonnier de la Vaticane (fig 7).

- 19 Enfin, toujours dans le manuscrit *H*, il y a une miniature **anonyme**, car le texte de *lavidà* ou de *larazo* qui aurait permis de l'identifier a été perdu et la chanson est un *unicum*²⁹.
C'est d'ailleurs la présence de la miniature qui a permis d'identifier l'auteur du texte comme une femme (fig 8).

Mise en page : la miniature comme signal

- 20 Arrêtons-nous maintenant sur la place et la fonction qu'occupent des figures de femmes dans la longue série des miniatures essentiellement masculines qui décorent les chansonniers. La richesse et la variété des coloris, la présence de l'or et l'ornementation des initiales, du moins dans

A, I et K

, leur confèrent une valeur décorative certaine. Mais l'iconographie interdit de s'arrêter à cette seule fonction d'enjolivement, qui passe même au second plan lorsque l'on constate la distribution inégale des vignettes tout au long des manuscrits : certaines pages en sont dépourvues, d'autres n'en ont qu'une, d'autres encore deux, voire trois, et leur emplacement varie au gré de la longueur des textes. Car ces miniatures ont d'abord un rôle de signal, de repère

³⁰. Elles sont placées, nous l'avons vu, après *lavidà*

copiée à l'encre rouge et décorent l'initiale de la première chanson du corpus de chaque troubadour ou

trobairitz

. Visibles au premier coup d'œil, sans que l'on ait besoin de lire pour comprendre, elles viennent renforcer, redonder même l'organisation interne du manuscrit et le classement des textes copiés. En cela les figures féminines ne jouent pas un rôle différent de celui des figures masculines.

- 21 De plus, outre le fait que dans chaque manuscrit elles suivent un schéma identique, les vignettes ont toutes une valeur à peu près égale par leur taille

³¹

. L'absence de hiérarchisation entre des miniatures de taille différente qui marquerait des subdivisions en chapitres et sous-chapitres fait apparaître d'emblée au lecteur la valeur égale accordée aux différents auteurs. Seule la longueur de l'écrit copié entre deux miniatures révèle l'importance relative d'une œuvre par la quantité, mais non par la qualité. Quant à la gamme des couleurs utilisées, qui est la même au fil des pages quel que soit le sujet, elle est aussi un facteur d'unité.

Cette fonction de signal peut-elle s'affiner au regard du contenu de chaque miniature ? Autrement dit, l'identité féminine de certaines figures les distingue-t-elle des figures masculines de manière à marquer un changement, voire une rupture ? Certes, le costume permet de différencier le sexe. Mais il n'y a pas pour autant une volonté de marquer l'altérité ni par la mise en scène, ni par les couleurs, ni par tout autre moyen. Ces femmes se fondent autant qu'elles le peuvent dans la masse. À ce titre on pourrait parler d'égalité des sexes : elles sont considérées sur le même plan que leurs congénères masculins, si ce n'était la différence rédhibitoire affirmée par leur nombre, qui réduit les

22

trobairitz à la portion congrue.

On peut se demander à ce propos si la recherche d'une différenciation entre les sexes ne relève pas d'une problématique propre à l'historien qui chercherait quelque écho médiéval à des préoccupations typiquement contemporaines, car elle ne semble guère avoir posé de problème aux miniaturistes vénitiens du

23

Duecento

. Ce serait d'ailleurs oublier en quelle estime, selon l'éthique de l'amour courtois dans la culture occitane, l'homme tenait la femme, quelle admiration l'amant avait pour la *domna*.

Lestrobairitz dans la société

Au vu des miniatures, peut-on aller plus loin dans l'interprétation de ces figures que d'aucuns appelleraient volontiers « portraits de femmes » ? Quelle était leur place dans la société, quelle identité, quelle activité ? Sachant qu'il faut lire entre les lignes, ces miniatures constituent par elles-mêmes un filtre révélateur de la façon dont ces femmes étaient considérées dans un contexte fort différent de celui dans lequel elles ont évolué. L'essentiel des descriptions réside dans l'attitude, généralement debout, plus rarement assise, dans l'habillement et éventuellement dans quelques objets.

24

À une époque où le vêtement est strictement défini par le rang social auquel appartient celui qui le porte, cet élément est capital

25

32

. De fait elles portent toutes une robe longue, apanage de leur condition noble, dont la couleur, et non la forme, varie avec toutefois une préférence pour le rouge, parce que c'était la couleur la plus prisée. Parfois les manches sont de couleur différente (fig 4), transcription sans doute d'une mode vestimentaire qui avait cours chez les femmes riches au XIII^e siècle : les manches interchangeables

è. À plusieurs reprises, en particulier dans les manuscrits *I* et *K*

, les manches ou l'encolure sont fermées par des boutons, objets de luxe qui permettaient d'ajuster le tissu et d'affiner la silhouette

33

. Par-dessus cette robe, la plupart des femmes portent sur les épaules un long manteau doublé de fourrure. Quatre seulement en sont dépourvues. La fourrure de vair caractérisée par l'alternance des deux couleurs blanche et grise, matière coûteuse, était en usage depuis les Croisades chez les personnages de haut rang, malgré les lois somptuaires qui interdisaient aux femmes de porter des ornements, des bijoux, des accessoires ou des tissus trop précieux, mais qui faisaient des exceptions pour les plus haut placées dans la hiérarchie sociale

³⁴. Indiscutablement elle détermine une appartenance à la noblesse de *latrobairitz*

qui en est vêtue, du moins aux yeux des miniaturistes. Mais pour autant celles qui ne portent pas ce manteau doivent-elles être reléguées à un rang inférieur ? En réalité, les variantes interviennent non pas selon les personnages, mais selon les manuscrits et même selon les miniatures. Ainsi Azalaïs de Porcairagues porte-t-elle ce manteau dans I, mais non dans K. Et au sein d'un même manuscrit (H

), la comtesse de Die n'est vêtue du manteau fourré que sur la première des deux miniatures qui la représentent. En revanche, sur la seconde, elle tient un faucon sur son poing, dont la présence est le signe du rang élevé qu'elle est censée occuper dans la hiérarchie sociale.

Quelques rares objets ou figures secondaires – faut-il parler d'attributs ? – apparaissent, qui sont plus ou moins signifiants selon les cas. Le faucon en est un. Cet auxiliaire de la chasse est toujours signe de haute noblesse, en particulier chez les dames, ce qui justifierait d'accorder à la comtesse une place prééminente. Mais ne pourrait-on pas inverser aussi la proposition et penser que c'est précisément en raison de sa réputation fameuse que le peintre à la fin du XIII^e siècle à Venise la représente accompagnée d'un tel oiseau, signe extérieur visible et symbolique de sa haute noblesse supposée sinon réelle ?

26

Quelques bijoux témoignent également de la richesse et du rang de ces femmes. Le ruban perlé arrangé comme un diadème dans les cheveux (fig 1,2,4), de même que pour l'une d'entre elles (Na Castelloza dans

27

A

) la couronne, contribuent à leur donner un port de tête qui rend compte à la fois d'une distinction personnelle et de leur appartenance à un ordre social supérieur.

28 Quant au bâton fleuri que plusieurs *trobairitz*

tiennent sur l'épaule (fig 7,8), sa signification est loin d'être claire. Attribut royal, qui peut revêtir une dimension christologique, emblème marial aussi, la fleur de lis

è

revêt sans doute ici une valeur beaucoup plus anecdotique, décorative. Le bâton, en effet, n'est pas vraiment tenu comme un insigne du pouvoir à la manière d'un sceptre, mais comme un bâton de voyageur ou de pèlerin. Les interprétations avancées donnent sans doute à cet objet plus de sens qu'il ne faut lui en donner : bâton de folie Agnès2007-09-27T22:35:00, signe de pureté ou encore symbole d'une « corporation »³⁵

? Pas plus que la couronne portée par Azalaïs n'est le signe d'une royauté historique du personnage, le bâton fleuri n'est le symbole d'une action ou d'une situation sociale précise. Tout au plus s'agit-il d'un signe de distinction, et s'il fallait y voir à tout prix l'indice d'un pouvoir particulier, ce serait celui de la *trobairitz*, qui détient les clés du *trobar*, qui sait comment composer et chanter.

29 Mais il est une autre direction qui mérite d'être explorée. Dans le chansonnier H

, Marie de Ventadour tient de la main droite sur l'épaule le même bâton fleurdéliné (très effacé), mais, à l'inverse de ses compagnes, elle brandit de la main gauche une tige de feuillages (fig 7). On peut alors se demander si ce bâton ne symbolise pas le printemps et le renouveau de la nature, un leitmotiv de la lyrique occitane. La fleur de lis symbolise aussi dans l'iconographie le printemps ou l'été, notamment le mois d'avril dans les cycles calendaires. Ajoutons enfin que cet « attribut » est exclusivement représenté dans le manuscrit

H

, et dans ces conditions, il convient plutôt de le considérer comme le fait du peintre (ou du commanditaire ?) et se garder d'en généraliser le sens.

Des femmes qui chantent ?

30 Au-delà de l'appartenance destrobairitz

à la noblesse affirmée par leur vêtement, les miniatures en disent-elles plus sur leur état de poétesse-musicienne ? Debout, légèrement tournées de trois-quarts, elles sont quasiment immobiles, et lorsque certaines semblent amorcer un mouvement de marche, il est à peine sensible. Dans une attitude faite de noblesse et de retenue, parfois de majesté, elles paraissent surtout en représentation. Rien d'étonnant à cela d'ailleurs, car la

mezura

est l'une des qualités du troubadour. En réalité, ce n'est ni par leur apparence extérieure, ni par des attributs que leur activité est rendue visible, mais par les gestes qui leur sont prêtés. À vrai dire, ceux-ci sont peu variés. Une main ramenée vers la taille ou le buste, ou comme dans

IetK

glissée dans la fente de la jupe, l'autre ouverte, bras tendu vers l'avant, voilà une attitude et un geste des mains caractéristiques de l'expression de la parole

³⁶, la « main parlante », la main qui exprime le son.

Mais de quel son s'agit-il ? Ces femmes ne font-elles que parler, déclamer ? Elles pratiquent, rappelons-le, autant l'art de la poésie que l'art de la mélodie. Le miniaturiste n'aurait-il, à l'instar du copiste qui a exclu de son projet la notation musicale, retenu qu'une partie de la réalité, la déclamation du texte, gauchissant ainsi l'histoire ? Elles n'ont pas, en particulier, la bouche ouverte qui pourrait signifier l'acte de chanter. De fait celui-ci n'est, avant le début du

31

Trecento

et la révolution giottesque, que très rarement représenté par une attitude spécifique : bouche ouverte, tête levée en arrière, une attitude peu gracieuse, qui n'aurait guère convenu à ces femmes modèles de distinction. Concernant les trobairitz, le geste est discret, il relève d'un acte ritualisé, qui n'a rien à voir avec « la gesticulation négative et excessive de l'histrion »³⁷

. C'est l'écrit qui par bonheur vient au secours de l'image paraissant aujourd'hui ambiguë. Le chansonnier

A

, en effet, a conservé dans ses marges des « postilles », notes écrites en dialecte vénète dans la marge en face de chaque vignette à l'intention du miniaturiste et qui stipulent le sujet que celui-ci doit traiter. Il est ainsi écrit que Na Castelloza est « *una dona ka doneia cu(n) .j. caualler* » et surtout que la comtesse de Die est « *una dona q(ue) cante* »³⁸

. Ainsi le geste de la main ouverte tendue vers l'avant est-il bien le signe d'une expression personnelle (et non un geste qui désigne, encore moins qui admoneste), qui caractérise ici en l'occurrence la chanteuse dans l'acte de chanter et sous-entend la présence d'un répondant qui reste à une exception près (Na Castelloza dans le chansonnier

A) à l'état virtuel³⁹. *Levisibile parlare* de Dante (*Purgatoire* X, 95) s'est transformé pour l'occasion en *visibile cantare*

. Ces femmes sont donc pour de bon « en représentation », c'est-à-dire dans l'acte de la performance, et l'absence de tout support écrit sur lequel elles auraient pu s'appuyer rend justement compte de cette tradition orale par laquelle le *trobars* s'est diffusé.

Un retour sur le bâton fleuri, dont la signification était restée en partie mystérieuse, viendrait conforter la compréhension de l'attitude et de l'acte suggéré. Dans un somptueux manuscrit astrologique, le *Liber astrologiae*

, réalisé en Italie du Sud dans le deuxième quart du XIII^e siècle, la page consacrée au premier décan du Cancer montre parmi les diverses constellations une figure de jeune fille en robe rouge, qui tient dans la main droite à la manière d'un sceptre un bâton se terminant par un beau fleuron

. Dans la marge, la légende l'identifie comme une « *puella ... cantans laudes* » . Est-ce que le bâton fleuri ne serait pas alors l'indice de la performance et l'attribut même de la femme qui chante

⁴⁰ ?

Entre convention et idéalisation

C'est en vain que l'on chercherait derrière chacune de ces images une personnalité, un individu, car ces miniatures répondent à certaines conventions qui semblent encore plus prégnantes pour les femmes que pour les hommes. Visages lisses, impassibles, impersonnels, regards lointains, gestes convenus, vêtements interchangeables, les *trobairitz*

ont toutes un air de famille très prononcé. La différence n'apparaît qu'au travers de détails mineurs ou par des jeux de couleurs qui relèvent avant tout d'un principe de variation et d'une recherche esthétique.

Car toutes ces figures ne sont pas des portraits dans le sens où ne sont pas sensibles les deux éléments constitutifs du genre : d'une part les caractéristiques physiques et notamment les traits du visage, d'autre part l'expression d'un caractère, d'un sentiment, d'une émotion. Comment pourrait-on d'ailleurs parler de portrait ? L'écart séparant le moment où ces femmes ont vécu et celui où les miniaturistes ont tenté de construire leur image, l'écart géographique et culturel entre les cours occitanes et la Vénétie de la fin du XIII^e siècle suffiraient à interdire de voir dans ces figures autre chose qu'une évocation plus ou moins lointaine des corps et des visages d'individus devenus presque mythiques

³⁴ à

. Tout au plus, s'il fallait parler d'individualité, ce serait de celle des images obtenues grâce aux artifices propres à l'enluminure et non celle des personnes représentées.

Cette « galerie de portraits » qui n'en sont pas n'est que fiction.

Ce refus de personnaliser les figures, qui s'inscrit parfaitement dans les habitudes du temps, s'accompagne d'un parti pris dans la représentation d'une certaine typologie féminine. Dans les 16 miniatures, les

³⁵ *trobairitz*

ont fière allure. La variété et la richesse des couleurs les haussent à un rang supérieur.

Dernier détail, elles ont toutes la même couleur de cheveux châtain, couleur qui est sans doute bien loin de la réalité. La blondeur de la chevelure reste un idéal en Italie où les femmes cherchent à se rebeller contre la réalité de la nature

⁴¹. Certes, le blond vénitien est passé dans la légende ! Mais les *trobairitz*

n'étaient pas vénitiennes. Ainsi à travers leur image, les peintres projettent-ils un idéal dont le modèle d'excellence n'est autre que la Vierge dont le teint de perle et la blondeur de la chevelure traduisent la perfection de la Mère de Dieu.

Nonobstant la beauté de ces miniatures, celles-ci peuvent se révéler décevantes au premier abord en ce qu'elles ne nous apprennent rien ou presque ni sur les femmes troubadours, leur appartenance sociale, leur condition de femme ou leur personnalité, ni sur le

36

trobar

qu'elles pratiquaient, rien qui ne soit déjà connu par les textes, et aucune des énigmes touchant à la réalité de ces femmes n'est susceptible d'être résolue par elles. Mais n'est-ce pas précisément là, dans l'absence de toute référence à une réalité trop personnelle, trop concrète, que ces images prennent toute leur valeur ?

Les manuscrits, dépourvus de notation musicale, mais rehaussés de miniatures, évoquent peu ou prou une mémoire, celle des acteurs de la lyrique occitane plus que de la lyrique elle-même, et à ce titre les femmes sont logées à la même enseigne que les hommes. Et même le manuscrit

37

H, qui ne montre que des femmes, relève de ce principe.

L'embellissement du manuscrit qu'entraîne la présence des miniatures, la situation hors de tout contexte de ces quelques femmes privilégiées, noyées dans un monde masculin dont elles sont en partie le faire-valoir, nous situent bien au-delà des seules réalités matérielles qui pouvaient être les leurs de leur vivant. Transposition dans la peinture, par les couleurs, leur variété subtile et leur délicatesse, par l'or dans les cas les plus somptueux, d'un monde poétique, le monde même de celles qui faisaient de la poésie amoureuse leur profession.

38

Ainsi, la beauté matérielle même de ces miniatures n'en fait-elle pas la transposition visuelle du chant poétique ? Une manière de rendre sensible, visible, la beauté immatérielle du chant d'amour qui célébrait la femme idéale, et dans le cas des

39

trobairitz

qu'elles-mêmes véhiculaient. De telles images ne pouvaient mieux répondre à l'idéal même de la

fin'amor

, l'amour courtois : belles, majestueuses, intemporelles, mais pas vraiment désincarnées, elles symbolisent à merveille la dame inaccessible, la dame lointaine, la dame parfaite. La peinture écho de la musique, écho visible du son inouï, du chant aussitôt disparu qu'énoncé.

Femme réelle, femme imaginaire, l'interrogation lancinante et restée sans réponse ne se pose plus, les images transcendent la réalité si tant est que celle-ci ait jamais existé.

Ou du moins c'est la réalité des images qui nous concerne, comme elle a concerné au XIII^e siècle l'amateur vénitien.

40

ANGLADE Jean, 1924, « Les miniatures des chansonniers provençaux », *Romania*, 50, pp. 593-604.

- AVALLE D'Arco Silvio, 1961, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Turin, Einaudi.
- AVRIL François et GOUSSET Marie-Thérèse, 1984, *Bibliothèque nationale. Manuscrits enluminés d'origine italienne, 2, XIIIe siècle*, Paris, Bibliothèque nationale.
- BEC Pierre, 1979a, *Anthologie des troubadours*, coll. 10-18, série Bibliothèque médiévale, Paris, Union Générale d'Éditions.
- BEC Pierre, 1979b, « Trobairitz occitanes et chansons de femme françaises », *Perspectives médiévales*, 5, pp. 59-76.
- BEC Pierre, 1979, « 'Trobairitz' et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 22, pp. 235-262.
- BOGIN Meg, 1978, *Les femmes troubadours*, Paris, Denoël/Gonthier.
- BOUTIÈRE Jean et SCHUTZ Alexander Herman (eds), 1973, *Biographies des troubadours : textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, 2^e éd. Paris, A.-G. Nizet.
- BRUCKNER Matilda Tomaryn, 1985, « Na Castelloza, Trobairitz and Troubadour Lyric », *Romance Notes*, 25, pp. 239-253.
- CANOVA MARIANI Giordana (dir.), 1999, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Modène, Panini.
- CARERI Maria, 1990, *Il canzoniere provençale H (Vat. lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modène, Mucchi Editore.
- Dictionnaire 1994, *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, préparé par Robert BOSSUAT, Louis PICHARD et Guy RAYNAUD de LAGE, éd. revue et mise à jour par Geneviève HASENOHR et Michel ZINK, Paris, Fayard.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA Ismaël, 1979, *Las cançons dels trobadors*, coll. Opera Omnia, Toulouse, Institut d'Estudis Occitans.
- FLORES D'ARCAIS Francesca, 2004, *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milan, Electa.
- FOLENA Gianfranco, 1976, « Tradizione et cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete », dans *Storia della cultura veneta*, t. I, *Dalle origini al Trecento*, Venise, N. Pozza, pp. 456-468 (rééd. dans FOLENA Gianfranco, 1990, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padoue, Ed. Programma, pp. 1-137).
- FRUGONI Chiara, 2001, *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Rome, Laterza.
- GALLO F. Alberto, 1992, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologne, Il Mulino.
- GARNIER François, 1982, *Le langage de l'image au Moyen Âge, I. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or.
- GARNIER François, 1989, *Le langage de l'image au Moyen Âge, II. Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or.
- GAUCHAT Louis et KEHRLI Heinrich, 1891, « Il canzoniere provençale H », *Studi di Filologia Romanza*, V, pp. 341-349.

- GEORGIUS ZOTHOROS ZAPARUS FENDULUS, 1989, *Liber astrologiae*, publ. Par Marie-Thérèse GOUSSET et Jean-Pierre VERDET, Paris, Hercscher.
- GOMBRICH Ernst, 1966, « Ritualized gesture and expression in art », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Series B, vol. 251, Biological Sciences, pp. 393-401.
- HUCHET Jean-Charles, 1983, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *Littérature*, 51, pp. 59-90.
- HUCHET Jean-Charles (ed.), 1988, *Flamenca : roman occitan du XIIIe siècle*, Paris, Union générale d'éditions.
- JEANROY Alfred, 1916, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Les Classique français du Moyen Âge, 16, Paris, H. Champion.
- JEANROY Alfred, 1930, « Les troubadours dans les cours d'Italie du Nord aux XIIe et XIIIe siècles », *Revue historique*, CLXXIV, pp. 1-26.
- LEMAÎTRE Jean-Loup et VIEILLARD Françoise, avec la collaboration de GOUSSET Marie-Thérèse et LAFFITTE Marie-Pierre, 2006, *Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers I et K*, Ussel, Musée du Pays d'Ussel – Centre Trobar.
- LEVI PISETZKY Rosita, 1964, *Storia del costume in Italia*, vol. 1, *Secoli V-XIII*, Milan, UTET.
- MARTIN Henri-Jean et VEZIN Jean (dir.), 1990, *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Ed. du Cercle de la Librairie-Promodis.
- MENEGHETTI Maria, 1992, *Il pubblico dei trovatori : la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, 2^e éd. augm., Turin, Einaudi.
- NOTO Giuseppe, 1998, *Il giullare et il trovatore nelle liriche e nelle biografie provenzali*, Alessandria, Ed. dell'Orso.
- PADEN William D. (ed.), 1989, *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- PASTOUREAU Michel, 1989, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or.
- PASTOUREAU Michel, 2004, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil.
- RÉGNIER-BOHLER Danielle (dir.), 2006, *Voix de femmes au Moyen Âge. Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie. XIIe-XVe siècle*, coll. Bouquins, Paris, Robert Laffont.
- RIEGER Angelica, 1985, « 'Ins e.l cor port, dona, vostra faisso'. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers des troubadours », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 28, pp. 385-415.
- RIEGER Angelica, 1991a, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altozitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- RIEGER Angelica 1991b, « Alamanda de Castelnau – Une trobairitz dans l'entourage des comtes de Toulouse ? », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 107, pp. 47-57.

RIEGER Dietmar, 1971, « Dietrobairitzin Italien. Zu den altprovenzalischen Dichterinnen », *Cultura neolatina*, 31, pp. 205-223.

de RIQUER Martín, 1995, *Vidas y retratos de trovadores : textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelone, Galaxia Gutenberg.

SAKARI Aimò, 1987, « Azalaïs de Porcairagues, interlocutrice de Raimbaut d'Orange dans la *tenson* *Amics, en gran cossirier ?* », *Neophilologica Fennica*, 25, pp. 29-440.

SCHMITT Jean-Claude, 1990, *La raison des gestes*, Bibliothèque des histoires, Paris, Gallimard.

ANNEXES

	<i>A</i> Vat. lat. 5232	<i>I</i> BnF fr. 854	<i>K</i> BnF fr. 12473	<i>H</i> Vat. lat. 3207
Almuc de Castelnou				fol. 45 v ^o
Azalaïs de Porcairagues		fol. 140 b	fol. 125 v ^o b	
Comtesse de Die	fol. 167	fol. 141	fol. 126 v ^o b	fol. 49 v ^o a fol. 49 v ^o b
Iseut de Capion				fol. 45 v ^o
Marie de Ventadour				fol. 53
Na Castelloza	fol. 168	fol. 125	fol. 110 v ^o	
Na Lombarda				fol. 43 v ^o
Na Tibors de Sarenom				fol. 45
Anonyme				fol. 45
Total	2	3	3	8

Annexe : Répartition des représentations de trobairitz dans les manuscrits.

NOTES

- En occitan, le verbe « trobar », qui a donné leur nom aux troubadours, signifie « trouver ». Par extension, il désigne l'art de composer une pièce lyrique faite à la fois d'un poème et d'une mélodie qui sont indissolublement liés. Dictionnaire 1994 : 1451-1452.

2.

La critique a souvent opposé le troubadour-créateur au jongleur-exécuteur. Cette séparation un peu trop simple des rôles a récemment été remise en question par Noto, 1998. Le jongleur en particulier pouvait également être auteur et de nombreux troubadours ont commencé leur carrière comme jongleurs.

e. Jeanroy 1916.

e. Boutière et Schutz 1973.

3.

Une liste des miniatures de l'ensemble des manuscrits de troubadours qui en sont pourvus avait été dressée par Anglade 1924, mais avec des erreurs. La reproduction en couleur de la totalité des miniatures des quatre recueils cités ici, accompagnées du texte des

vidaset desrazos, a été publiée par de Riquer 1995.

4. ManuscritA : Le Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232 (45 miniatures).

5. ManuscritH : Le Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3207 (8 miniatures).

6.

ManuscritI

: Paris, BnF, fr. 854 (92 miniatures). Les miniatures de ce manuscrit, ainsi que celles du suivant, viennent d'être publiées dans leur intégralité par Lemaître et Vieillard 2006. Voir aussi Avril et

Gousset 1984 : 14-15, cat. n° 14.

7. ManuscritK : Paris, BnF, fr. 12473 (78 miniatures). Voir Avril et Gousset 1984 : 15-16, cat. n° 15.

e.

À la suite de la croisade des Albigeois, certains troubadours trouvèrent refuge dans les cours étrangères, en Espagne ou en Italie. De façon plus générale, l'art du *trobar*

, la beauté de la langue vernaculaire dont font preuve ces chansons, ainsi que l'idéologie courtoise qu'elles véhiculaient, ont contribué à leur succès auprès des cours italiennes. Dante lui-même fut un grand admirateur de la lyrique occitane et cite plusieurs troubadours dans la *Divine Comédie*

. Voir Jeanroy 1930 et plus récemment Gallo 1992 : 17-58. Sur la tradition des troubadours en Vénétie, voir Folena 1990 : 1-137. Sur les femmes troubadours en Italie, voir Rieger 1971.

8. Meneghetti 1992 : 245-276.

e. Huchet 1989.

9. Paden 1989 : 1-27.

10. Bec 1979 : 59.

11. Bec 1995 : 63-191.

12. Bec 1979 : 235.

13.

On citera surtout Rieger 1991a. Sans doute la diffusion des idées féministes n'est-elle pas étrangère à cette situation nouvelle, certains ouvrages étant même marqués « par des préoccupations plus idéologiques que scientifiques » (Bec 1979 : 235, à propos du livre de Bogin 1978).

14. Rieger 1991a : 29-64 ; Régnier-Bohler 2006 : 4. L'une de cestrobairitz, Alamanda de Castelnau, dont on se demande si elle a eu une identité historique, a été étudiée par Rieger 1991b

15. Meneghetti 1992.

16. Flores d'Arcaïs 2004 : 237-238.

17. Voir en dernier lieu à propos deK, Canova Mariani : 67-68, cat. n° 11.

è. Careri 1990 : 2-4.

18. Careri 1990, sur la décoration : 43-44. Voir aussi Rieger 1985 : 387.

19.

Rieger 1985 : 390. Il s'agit probablement d'un manuscrit qui n'a pas été compilé par des copistes professionnels.

20. Rieger 1991a : 585-626 ; Bec 1995 : 97-108.

21.

Une inscription dans la marge (« *dia*

») ne laisse pas de doute sur l'identification de la seconde figure. Il est probable que d'autres chansons étaient également consignées mais ont disparu lors de la détérioration du manuscrit.

22.

Bec 1979a : 388. La mélodie est consignée dans le manuscrit W

: Paris, BnF, fr. 844, fol. 204-204 v°. Une transcription en a été donnée par Gérard Le Vot, dans

Bec 1979a : et par Fernández de la Cuesta 1979 : 316-317.

23. Rieger 1991a : 518-569 ; Bec 1995 : 75-90.

24. Brückner 1985 ; Sakari 1987 ; Rieger 1991a : 480-504 ; Bec 1995 : 65-70.

25. Rieger 1991a : 242-254 ; Bec 1995 : 158-163.

26. Rieger 1991a : 641-651 ; Bec 1995 : 109-111.

27. Rieger 1991a : 166-173 ; Bec 1995 : 121-124.

28. Rieger 1991a : 255-274.

29. Rieger 1991a : 652-656 ; Bec 1995 : 112-114.

30. Martin et Vezin : 273-287 et 379.

31. Entre 3cm et 5cm environ.

32. « Chacun doit porter le vêtement de son état et de son rang » (Pastoureau 1989 : 32).

è. Frugoni 2001 : 103-108.

33. Frugoni 2001 : 102-103.

34. Levi Pisetzky : 259.

è. Garnier 1989 : 220-222 ; Pastoureau 1994 : 99-110.

35. Rieger 1985 : 391-392.

36. Schmitt 1990 : 257-265.

37. Schmitt 1990 : 262.

38.

Avalle 1961 : 179-181. Le texte de ces « postilles » vient d'être à nouveau publié dans Lemaître 2006 : LXIX-LXXI. Cette recommandation qui vaut identification de l'acte de chanter est également portée face à de nombreuses figures masculines.

39. Garnier 1982 : 212.

è. Paris, BnF, lat. 7330, fol. 14 (Georgius 1989 : p. 27).

40. Ce bâton n'est jamais associé à une figure masculine.

è.

Il est d'ailleurs symptomatique que lorsque le texte qu'accompagnait la miniature dans le chansonnier H a disparu, on soit aujourd'hui dans l'incapacité de mettre un nom sur la femme représentée.

41. Levi Pisetzky 1964 : 264.

RÉSUMÉS

La tradition manuscrite de la lyrique occitane nous a transmis quatre recueils, tous réalisés en Vénétie à la fin du XIII^e siècle, qui sont décorés de miniatures évoquant chaque troubadour en tête des poèmes qui lui sont attribués. Parmi eux se sont glissées quelques femmes *trobairitz*.

Huit d'entre elles sont ainsi représentées en train de chanter, mais dénuées de tout caractère individuel. À défaut de pouvoir révéler qui ont été ces poétesses-musiciennes dont l'identité souvent incertaine laisse planer un doute quant à leur existence réelle, ces images témoignent d'abord de la célébrité dont elles bénéficiaient plusieurs décennies après leur disparition dans les milieux lettrés italiens. Images stéréotypées, rehaussées par l'éclat des fonds d'or et le chatoyement des couleurs, elles relèvent avant tout d'une fiction destinée à mettre en évidence la « noblesse », tant morale que sociale, des personnages. De telles représentations ne pouvaient mieux répondre à l'idéal même de la

fin'amor

, l'amour courtois : en elles se cristallise une vision idéale de la dame inaccessible et parfaite, la *domna*, chantée par les troubadours.

The manuscript tradition of Occitan lyrics has left us four collections of poems, all composed in Venetia at the end of the XIIIth century, decorated with miniatures evoking each troubadour at the beginning of the poems attributed to him. Some lady *trobairitz*

have slipped in among them. Eight such women are portrayed singing, but devoid of any individual character. Although it is not possible to trace the identity of these musician-poetesses, whose veritable existence is itself in doubt, these images testify above all to the fame they enjoyed several decades after their disappearance from cultured Italian circles. These stereotyped images, highlighted by the brilliance of the gilded backgrounds and the iridescence of the colours, are first and foremost a fiction intended to reveal both the moral and social « nobility » of the figures. Such representations portray the very ideal of the

fin'amor

, courtly love; they epitomise the crystallisation of an ideal vision of the inaccessible and perfect lady, the *donna*, sung by the troubadours.

INDEX

Mots-clés : chant lyrique occitan, femmes troubadours, iconographie, musiciennes

Keywords : musician-poetesses, lady trobairitz, manuscripts, Middle Age, Occitan lyrics

Index chronologique : Moyen Âge

AUTEUR

MARTINE JULLIAN

Martine JULLIAN est maître de conférences d'Histoire de l'art médiéval à l'Université Pierre Mendès France (Grenoble II). Elle a soutenu sa thèse sur

Formalisme et réalisme dans la sculpture romane en France. Les Occupations des Mois et prépare actuellement une Habilitation à Diriger des Recherches sur les calendriers illustrés dans les manuscrits carolingiens et romans. Elle a publié de nombreux articles sur l'iconographie de la vie quotidienne au Moyen Âge : occupations des mois, bergers, mais aussi sur la musique et la danse, en discutant notamment le problème de la valeur documentaire des images médiévales, qui ne suffit pas à rendre compte du véritable sens que véhiculent des œuvres dont la dimension esthétique est primordiale. Par ailleurs, elle poursuit des recherches sur l'art médiéval dans les Alpes et est corédactrice de l'*Atlas culturel des Alpes occidentales* (Paris, Picard, 2004).