

Senhals et pseudonymes, entre Raimon de Cornet et Raimbaut de Vaqueiras

Entre 1197-1201, Raimbaut de Vaqueiras compose les pièces les plus célèbres de son extraordinaire répertoire poétique. À la cour du marquis Boniface de Montferat, le troubadour provençal conçoit non seulement les chefs-d'œuvre uniques que sont l'*estampida*, le *descort* plurilingue et le *sirventes* satirique connu sous le nom de *Carros*, mais aussi un *descort* plus traditionnel, une chanson de croisade et cinq ou six chansons d'amour, que depuis un très savant article de Félix Lecoy (1946, 23-26) on appelle globalement le « cycle du *conselh* ». Tous ces poèmes, bien qu'appartenant à des genres très divers, partagent, outre un certain optimisme à l'égard de la possibilité d'atteindre le *joy* amoureux, la mention des pseudonymes *Engles* et *Bels Cavaliers*. Voici le tableau de leurs occurrences :

	<i>Engles</i>	<i>Bel Cavalier</i>
BdT 392.2, <i>Era-m requier sa costum' e son us</i> [<i>canso</i>]	X	X
392.29, <i>Savis e fols, humils e orgoillos</i> [<i>canso</i>]		X
392.13, <i>Eissamen ai gerreiat ab amor</i> [<i>canso</i>]		X
392.18, <i>Gerras ni plaich no-m son bo</i> [<i>canso</i>]		X
392.20, <i>Ja non cujei vezer</i> [<i>canso</i>]		X
392.9, <i>Kalenda maia</i> [<i>estampida</i>]	X	X
392.4, <i>Eras quan vey verdeyar</i> [<i>descort</i> plurilingue]		X
392.16, <i>Engles, un novel descort</i> [<i>descort</i>]		X
392.32, <i>Truan, mala guerra</i> [« <i>Carros</i> »]		X
392.3, <i>Ara pot hom conoisser e proar</i> [chanson de croisade]		X
392.24, <i>No m'agrad' iverns ni pascors</i> [<i>canso-sirventes</i>]	X	X

Ces deux pseudonymes, qui sont de loin les plus employés par notre troubadour¹, se trouvent aussi dans la *canso-sirventes* *No m'agrad' iverns ni pascors*, qui remonte à la période des guerres en Grèce (1205) et est marquée, entre autres, par le motif de la remembrance nostalgique du bonheur connu à la cour de Montferat. On pourrait donc soupçonner à juste titre que *Engles* et *Bel Cavalier* sont strictement liés, d'un

¹ Des deux autres nous ne connaissons qu'une seule occurrence : *Mon-Avengut* dans le *Garlambey*, BdT 392.14 (*El so que pus m'agensa*, v. 107), *Johan-ses-terra* dans la chanson 392.23 (*Leu pot hom gaug e pretz aver*, v. 61).

point de vue à la fois littéraire et historique, à cette cour. Pourtant, malgré leur fréquence et leur position privilégiée dans les pièces les plus lues et étudiées de Raimbaut, les philologues sont loin d'avoir dissipé une fois pour toutes le mystère que cachent ces deux appellatifs, si bien que nous ignorons toujours non seulement l'identité des personnes désignées, mais aussi, au moins dans le cas d'*Engles*, les raisons poétiques et l'origine de l'appellatif². Cet état de choses représente, comme l'a bien remarqué Valeria Bertolucci Pizzorusso (2005a, 120), le côté le plus énigmatique d'une poésie qui semble ne pas poser de difficultés herméneutiques majeures au lecteur moderne³.

Mon investigation en cours vise avant tout à réexaminer les termes généraux de la question relative aux pseudonymes troubadouresques. Cela sera le préliminaire nécessaire, je crois, pour pouvoir parvenir à une interprétation correcte de ceux que Raimbaut a employés. Cette piste de recherche m'a amené à une série de réflexions assez inattendues, qui font l'objet de cet article.

J'ai évité, jusqu'ici, d'utiliser le terme *senhal*. Ce mot, qui signifierait “ nom caché ” (*Versteckname*⁴), est universellement accepté – au point que son emploi a désormais dépassé les frontières des études sur la poésie lyrique médiévale – en tant que synonyme technique de “ pseudonyme poétique ”. Cette équivalence, qui à ma connaissance n'a jamais été mise en cause, remonte à l'autorité de Carl Appel. Le philologue allemand la proposa, voire l'imposa par sa *Provenzalische Chrestomathie*, contenant quelques chapitres de la version en prose la plus ancienne des *Leys d'Amors* (première moitié du XIV^e siècle), dans laquelle on peut lire :

E quar ayssi avem parlat de tornada, devetz saber qu'en tot dictat pot hom far una o doas, segon qu'es estat dig, tornadas; quar la una tornada pot pauzar et aplicar a so *senhal*, lo qual *senhal* cascus deu elegir per si, ses far tort ad autre, so es que no vuelha en sos dictatz metre et apropiari aquel *senhal* que saubra que us autres fa; e l'autra tornada pot aplicar a la persona a la qual vol presentar son dictat. (Appel 1895, 197)

Ou, plus synthétiquement, dans la rédaction en vers :

La una [*tornada*] lo *senhal* mensona
l'autra lo nom de la persona
a cui le dictares donar
vol son dictat o presentar.
(Anglade 1919, II, 176)

² Pour Zingarelli (1927) et Linskill (1964, 27-28) *Engles* serait Boniface de Montferrat, tandis que Cacciaglia (1973, 172-175) et Canettieri (1994, 57-59) soutiennent la candidature de Guillaume des Baux, fondée sur la *razo* d'une pièce d'attribution douteuse contenue dans les chansonniers D^a et H. En revanche, selon Rostaing (1989, 140) et Beggiato (2007, 25), ce pseudonyme pourrait celer, selon les pièces, deux personnages différents ; mais cela contrasterait avec l'usage commun des troubadours. Assez fantaisiste, enfin, l'hypothèse de Roig Torres (2007), qui semble prôner pour une *reductio ad unum* de tous – ou presque – les *Engles* mentionnés dans la poésie troubadouresque.

³ Voir aussi, sur ce sujet, Bertolucci (1963, 36-38).

⁴ Appel (1895, 303).

On retrouve ces deux courts passages, quasiment identiques, dans le *Doctrinal de trobar* de Raimon de Cornet (v. 401-408)⁵ et dans le *Compendi* de Joan de Castelnou (§ 58, v. 23-30)⁶. Voilà toutes les attestations connues de *senhal* employé pour définir un objet poétique : le succès de ce terme chez les critiques modernes a donc été incomparablement plus grand que celui dont il semble avoir joui au Moyen Âge. En effet, ailleurs, c'est-à-dire avant tout dans la poésie des troubadours, *senhal* ne se trouve qu'au sens propre de "signe", dans toute sa latitude sémantique mais jamais pourvu d'une quelconque valeur technique ou méta-poétique. Les proses biographiques, *vidas* et *razos*, quant à elles, ignorent complètement le mot. Cela me paraît suffisant pour affirmer que, à ce que nous pouvons en savoir, l'emploi technique de *senhal* pour indiquer ce trait typique de la poésie des troubadours que sont les pseudonymes est complètement inconnu des troubadours eux-mêmes. Il remonte, tout au plus, aux théorisations faites sur leur poésie par leurs épigones toulousains, dans un contexte et avec des finalités très différentes et qu'il faudrait toujours prendre en compte quand on lit les troubadours par le biais de ces catégories tardives. Et pourtant, la définition carrée d'Appel a été acceptée et relancée encore récemment, même lorsqu'une lecture attentive des textes semblait suggérer une solution différente. C'est ce que nous constatons, par exemple, chez Anatole Pierre Fuksas (2005) et, surtout, Edoardo Vallet (2003 et 2004-2005). Leurs essais sont les tentatives les plus récentes et ambitieuses d'étudier globalement les pseudonymes poétiques, leur phénoménologie, leur origine, leur sens. Bien que très riches en informations et en réflexions perspicaces, les deux études se révèlent somme tout assez décevantes, en ce qu'elles ne parviennent pas à donner une réponse vraiment satisfaisante aux questions cruciales posées par la pratique des sobriquets poétiques : à savoir, suivant Vallet,

che cosa rappresentava il *senhal* per i suoi ideatori e per coloro ai quali era dedicato e quale era la sua reale funzione, quali le origini e quali i modelli letterari di riferimento? I *senhals* esistevano anche al di fuori del *ludus* poetico, nella vita quotidiana di corte? E in quali occasioni nascevano? (Vallet 2004-2005, 281).

Le point de départ incontournable est, tant pour Fuksas que pour Vallet, le passage bien connu des *Leys d'Amors* que nous venons de mentionner. Il est évident, et les deux chercheurs le comprennent très bien, que le sens du premier *senhal*, en raison de la multiplicité des acceptions possibles du mot et de la généralité du contexte, ne peut pas être établi à coup sûr. Cependant, à la phrase suivante, un sens univoque s'impose : si les *Leys* interdisent à un troubadour de s'approprier le *senhal* d'autrui, c'est que sa fonction poétique s'exerce moins sur l'objet désigné – suivant l'interprétation traditionnelle, dont Vallet (2004-2005, 296-299) a cru trouver l'origine dans l'acception propre d'"enseigne, étendard", ce qui ferait du *senhal* une sorte d'armoiries de la personne à laquelle il se réfère – que sur le sujet qui s'en sert. La possibilité d'une telle fonction n'est évoquée que très hâtivement par les deux auteurs (E. Vallet en fait mention dans une note de bas de page d'une monographie plus récente consacrée à la *tornada*) :

⁵ Éd. Cura Curà (2005, 171).

⁶ Éd. Maninchedda (2003, 140).

Molinier parrebbe assumere il *senhal* nei termini di una vera e propria firma, un titolo originale di proprietà, un marchio in grado di garantire in qualche maniera la proprietà autoriale del componimento. Di sicuro l'aspetto più stringente della trattazione del *senhal* nelle *Leys* consiste nella sua contestualizzazione all'interno delle prescrizioni inerenti alla struttura ed alla funzione della *tornada*. (Fuksas 2005, 225).

Pare che il Consistori assegni alla *tornada* due funzioni che possiamo indicare servendoci della terminologia di Appel 1915, pp. cxviii-cxxii: nel caso della prima *tornada* ci troveremo di fronte a una *Unterschriftornada*, dove il trovatore 'firma' il pezzo attraverso l'uso di un *senhal* di sua invenzione (pseudonimo letterario con cui di norma il trovatore non designa se stesso ma la dama, un amico o un protettore); per la seconda *tornada* invece si ha una *Adressentornada* contenente l'invio del pezzo al destinatario. (Vallet 2010, 21, n. 6).

Senhal en tant que “signature”, donc: une marque de propriété intellectuelle. Il est assez étonnant que les deux philologues, tout en s'apercevant que dans le contexte cité des *Leys d'Amors* la définition d'Appel n'est pas satisfaisante, continuent par la suite à soutenir la thèse du *senhal*-pseudonyme, sans commenter davantage. Et pourtant, l'acception de “signature”, loin d'être excentrique ou hétérodoxe, est clairement appuyée par les dictionnaires. Chez Raynouard (*LR V*, 227), par exemple, ainsi que chez Levy (*PSW VII*, 571-575), nous trouvons bien, parmi les différentes acceptions possibles de *senhal* – “signe, marque, enseigne, bannière, étendard...” – celles de “sceau” et de “signe utilisé en tant que signature”. De fait, un des sens les plus communs du verbe *senhar*, ainsi que de son modèle latin *signare* selon Du Cange (*GMIL VII*, 480), est déjà celui du verbe moderne “signer”, ce qui se concrétisait habituellement par l'acte de « marquer par un sceau » (“stempeln”, *PSW VII*, 576) ou par un paraphe (« als unterschrift dienendes Zeichen », *PSW VII*, 573): cette pratique dépendait bien évidemment de l'analphabétisme, très répandu au Moyen Âge même parmi les personnalités de haut rang⁷.

Si le sens de « signature poétique » pour le mot *senhal* dans le contexte des *Leys d'Amors* nous paraît maintenant assuré, reste la question de savoir si les préceptes relatifs au *senhal* ont été suivis lors de la composition des poèmes. La vérification fondamentale devra porter avant tout sur le *corpus* textuel auquel le traité est strictement lié, à savoir, la poésie de l'école toulousaine du XIV^e et du XV^e siècle. Une grande partie des poèmes conservés de cette production, assez négligée par les philologues, appartient à frère Raimon de Cornet: nous allons par conséquent nous concentrer particulièrement sur son œuvre⁸.

La conformité de Raimon aux normes des *Leys d'Amors* s'avère parfaite. Aux vers finaux de tous ses poèmes relevant d'un registre lyrique – *cansos*, *sirventes*, *vers moraux*, *planh* – mais aussi de quelques-uns des autres: un *partimen*, un *dig*, le *Doctrinari de trobar* – le troubadour mentionne une *Roza/Rosa*. De plus, dans une bonne

⁷ Voir, par ex., FEW XI, 602b.

⁸ Nous lisons les poèmes lyriques de Raimon de Cornet dans l'édition critique, encore inédite, procurée par Giulio Cura Curà (1999), que je tiens à remercier sincèrement pour m'avoir permis d'utiliser ses matériaux.

moitié des cas (13 pièces sur 26) le poème présente deux *tornadas* et *Roza* apparaît toujours dans la première des deux, tandis que la seconde comporte la dédicace à un ou à plusieurs destinataires. En revanche, la *tornada* qui mentionne la *Roza* ne contient jamais de formules d'envoi. Les quelques exemples suivants illustrent à la fois la régularité et la variété du phénomène.

Ja per vila que sia, qu'ieu veia lo temps gay e <i>ma Rosa de may</i>	79
e-ls prats florits qaysh pens... (BPP 558.14, <i>Sirventes I</i>)	82
<i>Roza d'abril</i> , vos que naixetz en l'ort tot ple de flors, sai que m'avetz estort de maldizens e de mala conpayna gran re de vetz e lor mes en la fayna.	43 46
A mon seynor de Guasco de Levis daray, si-l platz, mon sirventes... (BPP 558.21, <i>Sirventes II</i>)	48
Pretz e valors e beutatz se recuelh en vos tot iorn, <i>Roza</i> , flors precioza, per que-us am tan que m'arma n'es giloza, si que la mortz, si no-m valetz, m'acuelh.	41 44
Dona, si-us platz, la canso portar vuyl als nobles VII trobadors de Tholoza... (BPP 558.39, <i>Canso X</i>)	46
Tostemps en may, per <i>la Roza</i> m'esperti de far chanso, que sul cap me revento li joy d'amor, que de cantar m'esperto, lauzan mi dons a cuy de joy reverti. (BPP 558.41, <i>Canso XI</i>)	49 52
Sertanamen, sitot soy capelas, <i>ma Rosa</i> vol, que myels hol que sipres, que-m done gautg e venra m'en totz bes, per que segray ioy d'amor lo gran pas.	49 52
La d'Armynach comtessa, don pretz fis nays si com fay de <i>rosa</i> l'aiguaros... (BPP 558.3, <i>Canso XII</i>)	54
Verges umills, dona, vos etz per ver, <i>Roza plazens</i> , benolens per santeza, fresqua totz tems, agradans e corteza. (BPP 558.12, <i>Chanson pieuse XVI</i>)	26 28
<i>Roza gentils</i> , dona, ben es razos que vos preguetz vostre filh glorios... (BPP 558.35, <i>Vers XVII</i>)	65
Lun trobador que sapcha far dictatz no prezi mot, si no fay quasqun an	65

vers e chanso, quan <i>la roza</i> s'espan, [e] sirventes, quan n'es aparelhatz. (BPP 558.37, <i>Vers XXI</i>)	68
Ab gran lezer faray vezer	61
sos nobles fagz prezans, chans	64
fazen de lies, que <i>roza divinals</i> es benolens e ioyes esperitals. (BPP 558.10, <i>Canso XXIV</i>)	66

Raimon de Cornet, on le voit bien, expérimente beaucoup de solutions différentes au niveau de la forme aussi bien que du contenu. Appellatif ou substantif, avec ou sans article, le nom *Roza* peut se présenter seul ou dans un syntagme qui exprime tantôt la relation exclusive qui le lie au sujet (*ma Roza*), tantôt une de ses qualités propres (*R. vermelha*, *R. plazens*, *R. gentils*) ou circonstancielles (*ma Rosa de may*, *R. d'abril*). La gamme des possibilités quant au signifié effectif de ce nom est également riche : si dans un certain nombre de cas (poèmes I, II, X, XII) la *Roza* semble dissimuler la femme – tant soit peu idéalisée – aimée du troubadour, dans les chansons pieuses ainsi que dans quelques *vers* moraux elle désigne la Vierge (XVI, XVII, XXIV). Ailleurs *roza* peut même perdre toute référence à un personnage individuel et reprendre son sens propre de “ fleur ” (XXI, peut-être XI) : dans un cas (XII) la *Roza* se trouve redoublée dans les deux *tornadas*, en soulignant le contact-contraste entre la *Roza*-personne et la *Roza*-fleur.

Il est donc évident que, chez Raimon de Cornet, la *Roza*, loin de signifier de façon univoque une femme concrète, représente par sa fixité de fond au-delà des variations formelles et référentielles le sceau du poète ; elle en est la signature toujours reconnaissable du public. Les pièces conservées d'autres poètes du Consistoire, tels Francesc de Morlan, dont le *senhal* unique est « odeur de fleur », ou Berenguier de l'Hospital, qui chante exclusivement sa « très douce fleur », nous confirment que frère Raimon n'était pas une exception. En outre, à bien regarder la typologie des *senhals* employés par ces poètes, l'interdiction de s'approprier des *senhals* d'autrui s'avère d'autant plus nécessaire que la tendance semble être précisément au plagiat. C'est le cas, par exemple, pour « Flor », qui apparaît, simple ou composé, chez au moins sept troubadours⁹ : Huc del Valat (*Flors ses par*, dans une pièce datée 1352), Peyre de Monlasur (*Flors*, 1373), Johan del Pegh (*Flors de las flors*, 1450), Raimon Valada (*Flors de Gaug*, 1451), Joan Guombaut (*Flors de las flors*, 1466), Berenguier de l'Hospital (*Tres dossa flors*, 1459-1471), Francesc de Morlan (*Odor de flor*, 1468).

Pour résumer, il semble désormais assez clair que le *senhal* décrit par les *Leys d'Amors* n'est pas – du moins : pas nécessairement – le pseudonyme d'un personnage réel, mais un nom symbolique que les poètes toulousains des XIV^e et XV^e siècles inséraient dans les *tornadas* de leurs poèmes lyriques en guise de signature. En d'autres

⁹ Éd. Jeanroy (1914).

termes, il se caractérise moins par l'univocité du côté de l'objet que par celle du côté du sujet. En effet, si la multiplicité de références pour un même *senhal* est admise, voire souhaitée afin d'enrichir le jeu poétique, la multiplicité des *senhals* chez un même troubadour, ainsi que l'appropriation de celui d'un collègue représentent des transgressions par rapport à la fonction principale du *senhal* : rendre reconnaissable l'auteur de la pièce.

Une telle délimitation du domaine du *senhal*, fondée sur une lecture plus rigoureuse des textes, oblige à en exclure les pseudonymes abondamment employés par les troubadours. Les raisons de cette exclusion sont patentes. D'abord, les pseudonymes troubadouresques ne s'appliquent pas de façon exclusive à l'objet amoureux, mais aussi à des confrères, protecteurs, amis, et un auteur peut choisir d'en insérer plusieurs dans le même poème. Ensuite, leur fonction poétique est beaucoup plus libre, allant de la dissimulation du nom d'une dame, à la volonté d'attribuer une connotation symbolique à un interlocuteur, jusqu'à la création d'un lien exclusif, lorsque le sobriquet devient réciproque. Enfin, leur position dans le poème n'est pas assujettie à des règles fixes et leur présence n'est pas du tout obligatoire. On ne saurait être plus loin de l'exclusivité du *senhal* des *Leys d'Amors* !

Cependant, on a le droit de se demander si et combien, en utilisant un *senhal*, les poètes toulousains croyaient suivre fidèlement la tradition littéraire de leurs prédécesseurs du XII^e et du XIII^e siècles. Posée inversement, la question est la suivante : peut-on trouver chez les troubadours de l'âge classique de véritables *senhals*-signatures, dont le *Consistoire* aurait repris et institutionnalisé la pratique ? Selon Alfred Jeanroy, la nature des pseudonymes poétiques aurait connu un développement diachronique :

Vers la fin du XIII^e siècle, les poètes, qui chantent de platoniques amours et se piquent d'immuable fidélité, n'emploient plus qu'un seul *senhal*, qui devient leur propriété exclusive et équivaut à une signature : ainsi en est-il pour *Bel Deport* chez Guiraut Riquier, pour *Bel Rai* chez Joan Estève, pour *Rosa* ou *Rosa gentil* chez Raimon de Cornet, pour *Mon fin desir* chez Joan de Castelnou. Il en allait tout autrement chez les troubadours antérieurs, qui ne se faisaient pas scrupule de s'approprier des *senhals* déjà utilisés. (Jeanroy 1934, I, 318)

On peut être en gros d'accord : de fait, il est indéniable que la pratique du *senhal* dérive de quelque façon de celle du pseudonyme, et c'est sans doute la mauvaise interprétation des ressemblances entre l'une et l'autre qui a pu créer, au moins en partie, chez les philologues modernes la confusion que nous avons décrite plus haut. Certes, la réalité n'est pas aussi simple que Jeanroy la présente. Chez Guiraut Riquier, par exemple, la présence de *Belh Deport* dans les *tornadas* ne revient que 7 fois sur 27 chansons (mais 7 autres fois le pseudonyme se trouve ailleurs dans le poème¹⁰). Les considérations de Jeanroy s'adaptent plutôt à Cerveri de Girona, l'autre grand troubadour de la seconde moitié du XIII^e siècle, qui évoque *Na Sobrepretz* dans 89 de ses *tornadas* ; mais la référence y est encore à une dame concrète et, semble-t-il¹¹, toujours

¹⁰ Éd. Mölk (1962).

¹¹ Voir Coromines (1988, I, 17-19).

la même. De façon générale, on peut donc remarquer une certaine tendance du pseudonyme poétique à devenir de plus en plus rigide, tout comme d'autres éléments de la poétique troubadouresque, au cours du XIII^e siècle. Cependant, il est vrai que certains traits permettant à un sobriquet d'évoluer en direction du *senhal* émergent ça et là chez plusieurs auteurs à partir déjà du XII^e siècle. Les exemples suivants me semblent particulièrement emblématiques.

D'abord, la *tornada* comportant la signature du poète – *Unterschriftornada* selon la terminologie d'Appel (1915, cxxii) – est très fréquente, et ce n'est pas un type de *tornada* caractéristique des derniers troubadours, bien au contraire. Sans vouloir remonter jusqu'aux déclarations d'autorité de Cercamon et Marcabru, mais aussi d'un Bernart de Ventadorn ou d'un Arnaut Daniel, qui représentent sans doute quelque chose de bien différent au point de vue poétique¹², chez Raimon de Miraval nous trouvons 25 fois (sur 37 pièces lyriques¹³) le toponyme « Miraval » dans des *tornadas* exprimant le dévouement du poète à l'égard de sa dame. Lorsqu'il y a plusieurs *tornadas*, ce nom apparaît le plus souvent dans la première. Vu la conformité aux normes des *Leys d'Amors*, « Miraval » semble pouvoir être considéré à juste titre comme un *senhal*, quoiqu'il ne se réfère pas à l'objet amoureux et ne soit aucunement un nom d'invention.

En revanche, chez Giraut de Bornelh, nous constatons un phénomène encore discret, mais qui deviendra très courant chez les poètes toulousains. Par *Sobre-totz* Giraut mentionne dans la *tornada* de 14 de ses poèmes un personnage masculin¹⁴, mais dans 5 autres cas le syntagme *sobre totz* est présent au sens propre de « surtout, par dessus tout ». Il ne s'agit sans doute encore que d'un simple jeu de mot, mais il est évident que la polyvalence du *senhal* de Raimon de Cornet, désormais libre de tout lien contraignant à la réalité unique d'un individu, peut trouver chez Giraut un prototype important.

Revenons, enfin, à Raimbaut de Vaqueiras. Ses pseudonymes renvoient apparemment toujours à des personnages réels, en conformité avec une poétique du concret qui est bien connue chez cet auteur¹⁵. Toutefois, l'un d'entre eux semble partager des traits importants du *senhal* : *Bel Cavalier*, qui est le seul appellatif à indiquer l'objet de l'amour du troubadour (les trois autres se référant à des personnages masculins). Raimbaut termine souvent ses poèmes par deux *tornadas* : dans trois chansons d'amour, la première *tornada* est réservée à la louange de *Bel Cavalier*, tandis que la seconde contient l'envoi à Béatrice de Montferrat, la fille du marquis (dans une quatrième chanson les deux dames sont mentionnées dans une seule longue *tornada*¹⁶). L'appartenance exclusive

¹² Sur ce sujet, voir Bertolucci Pizzorusso (2005b).

¹³ Éd. Topsfield (1971).

¹⁴ «Nothing in Giraut's poems themselves allow us to establish with any certainty the identity of *Sobre-Totz*», Sharman (1989, 8).

¹⁵ Voir, par ex., Bertolucci (1963, 47-48).

¹⁶ Zingarelli (1911) a démontré que, contrairement au témoignage de la *vida* du troubadour, il s'agit bien de deux personnages différents (du moins au plan poétique : voir les précisions de Bertolucci, 1963, 42-44).

de Bel Cavalier à l'univers érotique et lyrique du troubadour, qu'elle finit par identifier et représenter, est par ailleurs confirmée par le glissement du pseudonyme dans la deuxième *tornada* lorsqu'il est question de guerre plutôt que d'amour, comme dans la chanson de croisade et dans le *Carros*. Mais c'est surtout au niveau sémantique que la frontière entre le pseudonyme et la signature poétique semble effectivement s'estomper. L'abondance d'éléments belliqueux et chevaleresques est une constante de la poésie d'amour de Raimbaut, qui fut fait chevalier par son patron. Cet événement a dû être crucial à la fois pour sa carrière de courtisan et pour sa poésie. Comme l'affirme Paolo Canettieri (1994, 66),

il cingere la spada doveva avere una significazione particolare per Raimbaut, essendo essa il simbolo del suo assurgere alla condizione di cavaliere, fatto autobiografico che lascia più di un segno nella produzione poetica, dalla scelta del *senhal* Bel Cavalier, ai continui accenni fatti alla nuova posizione.

Enfin, nous permettra-t-on de voir, comme dans un jeu de miroirs, derrière ce *Bel Cavalier* capable d'inspirer l'amour et doué en même temps des principales vertus chevaleresques (la hardiesse, la noblesse d'âme, la libéralité), non seulement l'objet du désir, mais aussi un *alter ego*, un double, une projection de Raimbaut lui-même ?

Collège de France

Federico SAVIOTTI

Bibliographie

- Anglade, Joseph, 1919-1920. *Las leys d'amors: manuscrit de l'Académie des jeux floraux*, Toulouse, Privat.
- Appel, Carl, 1895. *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reisland.
- Appel, Carl, 1915. *Bernart von Ventadorn: seine Lieder*, Halle, Niemeyer.
- BdT = Pillet, Alfred et Carstens, Henry, 1933. *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer.
- Beggiato, Fabrizio, 2007. «Raimbaut de Vaqueiras e Albertet: percorsi ed incontri trobadorici nel Monferrato, riflessioni ed interrogativi», in: Barillari, Sonia M. (ed), *Atti del convegno internazionale «Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche» (Rocca Grimalda – Ovada, 26-27 giugno 2004)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 19-28.
- Bertolucci, Valeria, 1963. «Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale», *Studi mediolatini e volgari* 11, 9-68.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 2005a. «Generi in contatto: le maschere epiche del trovatore», in: Alvar, Carlos/Paredes, Juan (ed.), *Les Chansons de geste. Actes du XVIe Congrès International de la Société Rencesvals (Granada, 21-25 juillet 2003)*, Granada, Univ. de Granada, 111-121.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 2005b. «La firma del poeta. Sondaggio sull'*autonomatio* nella lirica dei trovatori», in: *Actas del IX Congreso Internacional de la AHLM (A Coruña, 2001)*, A Coruña, Toxosoutos, 83-97.

- BPP = Zufferey, François, 1981. *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève, Droz.
- Cacciaglia, Guido, 1973. « Guglielmo del Balzo ed il suo tempo », *Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere – Classe di Lettere* 107, 151-201.
- Canettieri, Paolo, 1994. « Il *novel descort* di Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392, 16) », *Romanica vulgaria*, Quaderni 13-14 [*Studi provenzali e galeghi* 89/94, L'Aquila, Japadre], 41-80.
- Coromines, Joan (ed.), 1988. *Cerveri de Girona*, Lírca, Barcelona, Curial.
- Cura Curà, Giulio (ed.), 1999. *Raimon de Cornet, Poesie, tesi di laurea dattiloscritta* (relatore: prof.ssa Luigina Morini), Pavia, Università degli studi.
- Cura Curà, Giulio, 2005. « Il *Doctrinal de trobar* di Raimon de Cornet e il *Glosari* di Johan de Castellnou », *La parola del testo* 9, 125-191.
- Fuksas, Anatole P., 2005. « La pragmatica del *senhal* trobadorico e la 'sémiothique des passions' », *Critica del testo* 8, 253-279.
- Jeanroy, Alfred, 1914. *Les joies du Gai Savoir : recueil de poésies couronnées par le consistoire de la Gaie Science (1324-1484)*, Toulouse-Paris, Privat-Picard.
- Jeanroy, Alfred, 1934. *La poésie lyrique des troubadours*, Paris-Toulouse, Privat.
- Lecoy, Félix, 1946. « Note sur le troubadour Raimbaut de Vaqueiras », in: *Études romanes dédiées à Mario Roques par ses amis, collègues et élèves de France*, Paris, Droz, 23-38.
- Linskill, Joseph, 1964. *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton & Co.
- Maninchedda, Paolo (ed.), 2003. *Joan de Castellnou, Compendis de la conexença dels vicis que-s podon esdevenir en los dictats del Gay saber*, Cagliari, CUEC.
- Mölk, Ulrich (ed.), 1962. *Guiraut Riquier, Las cansos*, Heidelberg, Winter.
- Roig Torres, Elena, 2007. « *Un fol anar don es en fol vengut* (BdT 392,31). Idas y venidas del desconocido *Engles* », in: Castano, Rossana / Latella, Fortunata / Sorrenti, Tania (ed.), *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007)*, Roma, Viella, 563-583.
- Rostaing, Charles et Barbaro, Jean B., 1989. *Raimbaut de Vaqueiras : i Monferrati*, <s.i.>.
- Sharman, Ruth V., 1989. *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Bornel : a Critical Edition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Topsfield, Leslie T., 1971. *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet.
- Vallet, Edoardo, 2003. « Il *senhal* nella lirica trobadorica (con alcune note su *Bell/Bon Esper* in Gaucelm Faidit) (1a parte) », *Rivista di studi testuali* 5, 111-165.
- Vallet, Edoardo, 2004-2005. « Il *senhal* nella lirica trobadorica (con alcune note su *Bell/Bon Esper* in Gaucelm Faidit) (2a parte) », *Rivista di studi testuali* 6-7, p. 281-325.
- Vallet, Edoardo, 2010. « *A Narbona* », *Studio sulle tornadas trobadoriche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Zingarelli, Nicola, 1911. « *Bel Cavalier* e Beatrice di Monferrato », in: *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anniversario del suo insegnamento*, Firenze, Ariani, 557-575.
- Zingarelli, Nicola, 1927 [1910]. « *Engles* nelle rime di Rambaldo di Vaqueiras », in: *Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini*, Cividale del Friuli, Stagni, 113-132.