

Université de Neuchâtel
Faculté des lettres et sciences humaines
Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Espace Tilo-Frey 1, 2000 Neuchâtel

ENTRE FÉMINITÉ ET MASCULINITÉ

LA PERFORMATIVITÉ DE GENRE MIXTE DES MINIATURES DE BÉATRICE DE DIE ET NA CASTELLOZA
DANS LE CHANSONNIER PROVENÇAL A (BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, LAT. 5232) (XIII^E-
XIV^E SIÈCLE)



Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232, 2^{ème} moitié du XIII^e siècle, fol.167 v° (détail), *Béatrice de Die*.

Sous la supervision du Prof.
Pierre Alain Mariaux

Remis le 28.08.24

Inès Rieille
Master en sciences historiques
Pilier Histoire de l'art
ines.rieille@unine.ch

Ce travail est issu du Mémoire de master en sciences historiques à l'Université de Neuchâtel : « Imiter les hommes ? Réflexion iconographique sur la performativité de genre des *trobairitz* dans les miniatures des manuscrits AHK (XIII^e-XIV^e siècle) », sous la co-direction de Pierre Alain Mariaux et Yasmina Foehr-Janssens. Il a été soutenu en été 2024.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
TROBAIRITZ ET NORMES DE BEAUTE FEMININE AU MOYEN ÂGE.....	6
CODES VESTIMENTAIRES, OU L’AFFIRMATION D’APPARTENANCE SOCIALE GENRÉE	10
GESTICULATION, POSTURE ET ATTRIBUT(S) DE LA TROBAIRITZ.....	14
CONCLUSION	16
BIBLIOGRAPHIE	18
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	21
DOSSIER DES ILLUSTRATIONS	22

INTRODUCTION

Les problématiques relatives au « genre » et sa binarité sont-elles propres aux sociétés occidentales contemporaines ? Existait-il des genres médiévaux, ainsi qu'une conscience de ces constructions sociales ? Était-il possible d'en jouer, de créer une fluidité entre les genres ? L'historienne Joan Scott explique que le genre, conceptualisé au cours des années 1970 aux États-Unis, « semble d'abord avoir fait son apparition parmi les féministes américaines qui voulaient insister sur le caractère fondamentalement social des distinctions fondées sur le sexe. Le mot indiquait un rejet du déterminisme biologique implicite dans l'usage de termes comme 'sexe' ou 'différence sexuelle' »¹. En d'autres termes, le genre est une construction sociale et se distingue du sexe, à entendre ici comme le sexe assigné à la naissance (pour les médiévaux, l'attribution du sexe passe par la génitalité et le visuel). La médecine médiévale, héritière de la tradition hippocrato-galénique et aristotélicienne, démontre le lien entre la corporalité – soit féminine, soit masculine – et des comportements sociaux genrés attendus les relatifs à son sexe (femelle/féminin d'un côté, mâle/masculin de l'autre).

Cependant, dans la mesure où le corps médiéval, entité matérielle immuable, précède le genre, ce dernier est susceptible d'être soit altéré par un déséquilibre des humeurs, soit travesti par la performance de genre². Christine de Pizan († 1430) constatait à son époque les limites de son genre, lorsqu'elle écrit : « Hélas ! Mon Dieu ! Pourquoi ne pas m'avoir fait mâle afin que mes inclinaisons aillent à ton service, que je ne me trompe en rien et que j'aie cette grande perfection que les hommes disent avoir »³, et projette une accession au monde savant par une métamorphose de « femme » à « homme » à la fin du *Livre de mutation de fortune*⁴. À ce titre, la littérature médiévale latine et vernaculaire regorge de récits et œuvres culturelles témoignant de fluctuations entre les genres, majoritairement de femme dissimulant leur corps pour se rapprocher socialement des hommes : les nombreuses saint-e-s trans tel-le-s qu'Eugène-Eugénie ou Matrona-Babylas illustrent la volonté

¹ SCOTT Joan W. (trad. VARIKAS Éléni), « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, volume 37-38, 1988 [1986], p. 126.

² Voir BUTLER Judith (trad. KRAUS Cynthia), *Trouble dans le genre*, Paris : La Découverte, 2006 [1988].

³ Cité par Didier Lett, dans LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge : Histoire du genre (XII^e-XV^e siècle)*, Paris : Armand Colin, 2023, p. 17.

⁴ MOULINIER BROGI Laurence, « Hildegarde de Bingen, la 'plus que femme' ? », in : *Regards masculins, regards féminins du Moyen Âge sur la femme*, Paris : Vrin (coll. « Publications de l'Institut d'Études Médiévales de l'Institut Catholique de Paris »), 2022, p. 270.

d'intégrer un espace religieux exclusivement masculin pour cultiver leur foi. Dans la culture « profane », le *Roman de Silence* (début du XIII^e siècle) développe l'histoire de Silence, assignée femme à la naissance, revêtant des habits masculins et élevée par son père « comme un homme » pour la préservation de ses biens. Le roman explore le débat philosophique de la nature contre la culture – ici la nature féminine de Silence contre la culture, son éducation masculine⁵.

En dehors de la pratique du *cross-dressing* de « femme » à « homme » dans le monde social, dont la nature corporelle n'est dévoilée qu'à l'issue d'un procès brutal ou à la mort, existent des pratiques moins transgressives qui ont permis à quelques femmes d'intégrer un monde masculin. Les *trobairitz*, autrices originaires de l'Occitanie médiévale ayant exercé une activité poétique entre 1150 et 1250⁶, se sont réapproprié les codes androcentrés de la *fin'amor* pour produire leurs textes. Conservés dans 95 manuscrits produits *a posteriori* en Italie septentrionale entre la seconde moitié du XIII^e et le début du XIV^e siècle⁷, ces ouvrages constituent des anthologies de troubadour-esse-s, tou-te-s accompagné-e-s d'une courte biographie historicisante, une *vida* ou une *razo*. La présence-même des poétesses constitue un premier indicateur de leur intrusion réussie dans le monde des troubadours. Pourtant, quatre manuscrits retiennent particulièrement notre attention, soit les chansonniers provençaux AHK⁸, contenant un total de 16 portraits de *trobairitz* :

- Dans le manuscrit A (Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232), la Comtesse de Die se situe au fol.167 v° et Na Castelloza en 168 v° ;
- Dans le manuscrit H (Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3207), Na Lombarda se trouve au fol.43 v°, Na Tibors en 45 r° a et une trobairitz anonyme en 45 r(b)°, Iseut de Capion en 45 v°, Almuc de Castelnou en 46 v°, Béatrice de Die en 49 v° a et en ° b, ainsi que Marie de Ventadour en 53 r° ;
- Dans le manuscrit I (BnF, fr. 854), Na Castelloza apparaît au fol.125 r°, Azalaïs de Porcairagues en 140 r°b et Comtesse de Die en 141 r° ;

⁵ SÉGUY Mireille, « L'allégorie au risque de la fiction. *Le Roman de Silence* d'Heldris de Cornouailles », *Littérature*, 189:1, 2018, p. 6.

⁶ BOGIN Meg, *The Women Troubadours*, New York : Londres : W. W. Norton & Company, 2013 [1976], p. 22.

⁷ LEMAÎTRE Jean-Loup, VIELLIARD Françoise, *Portraits de troubadours : initiales des chansonniers provençaux I & K (Paris, BnF, ms. Fr. 854 et 12473)*, Ussel : musée du Pays d'Ussel – Centre Trobar, 2006, p. XVIII-XIX.

⁸ Pour notre étude, nous nommerons les mss simplement par leur attribution alphabétique.

- Dans le manuscrit K (BnF fr. 12473), Na Castelloza est représentée au fol.110 v°, Azalaïs de Porcairagues en 125 v° b, et la Comtesse de Die en 126 v° b.

Si, au premier abord, ces portraits de *trobairitz* présentent une grande homogénéité et sérialité, deux femmes se détachent du reste du corpus, ressemblant plus à des troubadours qu'à des *trobairitz* ou des *domnas* : Béatrice de Die (*ill. 1*) et Na Castelloza (*ill. 2*) représentées dans le ms A. En s'inspirant du concept de performativité de genre butlérien, la présente étude se propose d'analyser les portraits des *trobairitz* de A, comparativement aux autres *trobairitz*, *domnas* et troubadours de AHK afin de saisir quels codes genrés ont été employés par les enlumineur-euse-s pour les représenter, et comprendre comment l'instrumentalisation de ces choix iconographiques permet leur élévation à un statut apparenté à celui des hommes, sans pour autant transgresser leur propre genre en se revendiquant comme des femmes.

TROBAIRITZ ET NORMES DE BEAUTE FEMININE AU MOYEN ÂGE

Selon les textes médiévaux, évoquer une femme ou la féminité revient à évoquer son apparence physique, plus précisément sa beauté. Reprenant l'idée du philosophe Philon dans l'opposition *corpus* et *anima*⁹, la femme représente la partie la moins rationnelle, c'est-à-dire le corps : son physique et son esthétique deviennent, par association, ses principales caractéristiques et qualités. Parmi les très nombreuses descriptions du corps féminin dans la littérature latine et vernaculaire, un canon de beauté commun se construit nettement, comme l'exemplifie cet extrait de *El Libro de Buen Amor*, rédigé au XIV^e siècle par Juan Ruiz, qui brosse le portrait de la femme physiquement parfaite :

« Cherche une femme proportionnée : une tête petite,
La chevelure blonde mais non teinte au henné ;
Les sourcils écartés, longs, hauts et fort arqués,
Un peu large de hanches ; voilà l'allure d'une dame.
Des grands yeux saillants, colorés et brillants,
Aux cils longs et clairs, en tout point élégants ;

⁹ BULLOUGH Vern L., « On Being a Male in the Middle Ages », in : *Medieval Masculinities : Regarding Men in the Middle Ages*, Minnesota : University of Minnesota Press, 1994, p. 32.

Les oreilles petites et fines ; observe bien
Si elle a un long cou, c'est ce que les gens aiment. »¹⁰

Une telle description se retrouve communément dans les arts poétiques du Moyen Âge européen. Didier Lett note dans ces représentations une prédominance des blancs, mous et arrondis pour caractériser la beauté féminine, et de façon générale tout ce qui est associé à la faiblesse et la fragilité physique. La littérature poétique et romanesque en oc et en oïl retranscrit tout à fait cet idéal de beauté féminine : par exemple, dans le *Roman de la Rose*, Dame Beauté est décrite comme ayant « les cheveux blonds et longs/qui lui battaient les talons »¹¹. La reine Hélène, dans le *Lancelot du lac*, possède une chevelure « blonde et lonc et bel »¹². Considérant la beauté comme la manifestation physique de qualités internes, toutes les femmes de noble rang issues de la littérature, soit Iseut, Guenièvre et leurs consœurs, rayonnent d'une beauté similaire et se ressemblent toutes¹³. Le canon de beauté masculin de la France médiévale se rapproche grandement des canons de beauté féminins. Comme le précise Kim M. Phillips, la poésie homoérotique du XII^e siècle décrit les beaux hommes comme jeunes et ayant les cheveux ondulés, des cous pâles comme de l'ivoire, des yeux scintillants, des joues rosées, la peau semblable à des fleurs de lys, des nez parfaits, des lèvres rouges et de belles dents¹⁴.

Un constat similaire peut-il être fait à l'égard des Dames louées par les troubadours ? Au travers de la poésie troubadouresque, le panégyrique de la beauté de la Dame constitue le seul attrait « féminin » tolérable et aimable pour le poète. Les descriptions physiques abondent, et, sans surprise, se ressemblent toutes. Tout comme brillamment énoncé par Jean-Charles Huchet, nous retrouvons des caractéristiques relatives à la beauté féminine médiévale, décrite par exemple dans cet extrait issu de *Be m'an per dut lai enves ventadorn* par le célèbre troubadour Bernard de Ventadour :

¹⁰ LETT 2023, p. 57.

¹¹ LETT 2023, p. 58.

¹² *Lancelot du Lac : Roman français du XIII^e siècle*, Paris, Le Livre de Poche (coll. « Lettres gothiques »), 1991, p. 74-5.

¹³ HUCHET Jean-Charles, « La dame et le troubadour : “Fin’amors” et mystique chez Bernard de Ventadorn », *Littérature*, n°47, 1982, p. 13.

¹⁴ PHILLIPS Kim M., « Beauty », in : *The Oxford Handbook of Women & Gender in Medieval Europe*, Oxford : Oxford Academic, 2013, p. 64.

« que genser cors no crei qu'el mon se
mire :
bels e blancs es, e frescs e gais
e les e totz aitals com eu volh e deziere. »¹⁵ (vv. 16-18)

Outre la blancheur (*blancs*), nous retrouvons également la mention de frais (*frescs*), que les traducteur-ice-s associent à la fraîcheur et plus directement à la jeunesse. Dans la tradition littéraire et artistique, la vieillesse d'une femme n'intervient que dans le but de produire et affirmer un portrait péjoratif. En effet, les marques du temps qui passe chez la femme sont associées à la laideur et à des valeurs morales négatives¹⁶, tandis qu'elles sont synonymes de sagesse et de savoir chez les hommes. Nous observons donc une constante dans les caractéristiques physiques du « beau » féminin tel qu'imaginé par les textes courtois, en accord avec le reste de la littérature vernaculaire du Moyen Âge central et de la fin du Moyen Âge. Cependant, si la *trobairitz* s'exprime au travers de la *domna*, lui ressemble-t-elle physiquement ? Respecte-t-elle les canons de beauté observés caractérisant la femme désirable ?

La première étape d'individuation des *trobairitz* passe par la production de leur *vida* et quelques indices laissés dans leur *razo*. Si les *trobairitz* ne parlent qu'à travers les *domnas*, elles-mêmes ne se nomment ni ne se décrivent ; elles ne possèdent pas d'identité et individualité propres. Les anonymes ayant rédigé les *vidas* et *razos* entre le XIII^e et le XIV^e siècle ornant les différents chansonniers provençaux ont extirpé les *trobairitz* hors de leur identité littéraire de *domna* pour forger une nouvelle identité individuelle par un nom, une origine et des relations¹⁷. Au regard des huit poétesses bénéficiant d'une *vida*, les commentaires concernant leur apparence physique sont brefs, parfois absents car s'attardant plus longuement sur leur position sociale¹⁸. Présentes mais non systématiques chez les *trobairitz*, ces brèves mentions physiques se réduisent souvent à l'adjectif « bela »¹⁹. À noter

¹⁵ Traduction de l'auteur : « Je ne crois pas qu'un corps plus noble/puisse se donner à voir au monde, il est/beau et blanc, jeune, plaisant et lisse. » (HUCHET 1982, p. 14.)

¹⁶ SERVIER Alicia, *La représentation des figures féminines dans les images enluminées du roman en prose de Lancelot du Lac (XIII^e -XV^e siècle)*, Thèse sous la direction de Christian Heck, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2017 (document non-publié), p. 132.

¹⁷ TUCCI Patrizio, « L'archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, volume 63, 2011, p. 269.

¹⁸ KAY Sarah, *Subjectivity in troubadour poetry*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990, p. 111.

¹⁹ CHABANEAU Camille, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Genève : Slatkine, 1885, p. 62.

cependant que la mention de beauté n'est pas réservée aux *trobairitz*, ni aux *domnas*. En effet, elle apparaît dans certaines *vidas* de poètes, par exemple celle de Richart de Barbezieux : le troubadour, un chevalier pauvre, est décrit comme « e bels de la persona »²⁰. Contrairement aux *trobairitz* et *domnas*, dont la beauté attendue est en grande partie à mettre en lien avec leur statut social élevé, les poètes provenant d'une classe modeste peuvent être caractérisés par de tels adjectifs. Ce point constitue une différence notable de genre : un homme, peu importe son origine sociale, peut être attribué de vertus et qualités auxquelles seules des femmes de haut rang peuvent souscrire. Ces mêmes qualités, de haute importance symbolique et qualifiantes pour les femmes, ne deviennent qu'un ajout supplémentaire pour les hommes.

Parmi les différents portraits ornant AHİK, nous observons que des *trobairitz*, *trobadors* et *domnas* sont représenté-e-s. Le premier élément distinctif entre les femmes et les hommes de ces manuscrits réside dans la chevelure. Si la coiffure des troubadours présente une certaine diversité – outre la tonsure, les poètes multiplient les couvre-chefs en rapport avec leur appartenance sociale – nous observons toutefois une coiffure-type sériee : une chevelure mi-longue formant une recourbure aux pointes. Les cheveux mi-longs, chez les hommes, étaient un marqueur social aristocratique²¹ dans la culture médiévale²². De ce fait, les *joglars* représentés portent, quant à eux, les cheveux courts. Contrairement aux poètes, nous constatons une homogénéité et une exclusivité des signes distinctifs concernant les représentations féminines (*trobairitz* et *domnas* confondues) : la longueur de leurs cheveux (*ill.* 3). En effet, nous l'avons souligné plus haut, la longue chevelure blonde qualifie la beauté féminine. La longueur de celle-ci concerne exclusivement les représentations féminines, autant les troubadouresses que les autres femmes accompagnant les poètes : les cheveux longs sont un signe distinctif de féminité²³. Ils tombent derrière les épaules et semblent attachés en tresse, comme le voudrait la mode occidentale de la fin du Moyen Âge²⁴. En effet, particulièrement en Italie, les cheveux des femmes étaient devenus de plus en plus visibles, par des tresses élaborées

²⁰ CHABANEAU 1885, p. 43.

²¹ LETT 2023, p. 59.

²² GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge : Signification et Symbolique*, Paris : Le Léopard d'or, 1995, p. 74.

²³ LE NAN Frédérique, *Poétesses et escrивaines en Occitanie médiévale*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2021, p. 51.

²⁴ FRENCH Katherine L., « Genders and material culture », in : *The Oxford Handbook of Women & Gender in Medieval Europe*, Oxford : Oxford Academic, 2013, p. 199.

ou des filets à cheveux²⁵. Cependant, les *trobairitz* de A dérogent à la règle : Béatrice de Die porte ses cheveux attachés, reproduisant une coiffure similaire à celle des troubadours du même manuscrit mais également dans IK. Ce choix, pouvant être expliqué par une volonté d'homogénéité, rend une première lecture iconographique genrée plus difficile. Un même constat peut être fait pour le portrait de Na Castelloza, qui porte un bonnet de clerc normalement réservé aux hommes.

L'autre différence notable entre les représentations féminines et masculines réside dans les marques de l'âge. Au premier abord, les visages des femmes et des hommes se confond en traits similaires, interchangeables : harmonieux, une même expression neutre et un regard tourné vers le texte. Iels possèdent tou-te-s la peau pâle et des joues rosées. Malgré une volonté évidente de sérialité dans les visages, nous constatons que certains portraits présentent des poètes dans un état de vieillesse notable, comme Peire Rogier au fol.2 v° de K. Comme le rappelle François Garnier, dans les enluminures se prêtant au thème des âges de la vie, particulièrement entre le XIV^e et le XV^e siècle, la barbe longue était un trait essentiel et distinctif du vieillard²⁶. De leur côté, toutes les femmes décorant AHK sont marquées, une fois encore, d'une unanime régularité.

CODES VESTIMENTAIRES, OU L’AFFIRMATION D’APPARTENANCE SOCIALE GENRÉE

Après la Faute et leur expulsion du jardin Éden, Ève et Adam ont inventé des vêtements pour cacher leur nouvelle nudité : plus que pour se couvrir, ces vêtements véhiculent des valeurs culturelles et légitiment une appartenance à une certaine classe sociale²⁷ et de genre. En effet, ils constituent un véritable système social et, au Moyen Âge, toutes ses propriétés sont signifiantes et précisément codifiées²⁸. La nudité, surtout féminine, est particulièrement soumise à la critique, dans les arts et dans la réalité historique. Gilles de Rome ne manque d'ailleurs pas de partager son dégoût pour des statues antiques de femmes nues comme Vénus, associant cette nudité à Ève et la séduction ayant mené à la chute d'Adam²⁹. Selon son rang dans la hiérarchie sociale et son genre

²⁵ FRENCH 2013, p. 200.

²⁶ GARNIER 1995, p. 88.

²⁷ FRENCH 2013, p. 197.

²⁸ PASTOUREAU Michel, RABEL Claudia, « Histoire des images, des symboles et de l'imaginaire », *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2003, p. 608.

²⁹ CAVINESS Madeline H., « The Problem of Nudity and the Female Body », in : *The Oxford Handbook of Women & Gender in Medieval Europe*, Oxford : Oxford Academic, 2013, p. 39.

en accord avec son sexe de naissance, chaque individu doit se vêtir en conséquence, et une transgression à cette règle imposée par le port des vêtements plus riches ou plus pauvres que sa condition l'exige³⁰. La tenue permet d'exprimer son appartenance à une catégorie familiale, politique, religieuse ou professionnelle tout en précisant sa position au sein même de ce groupe³¹ et souvent son genre « féminin » ou « masculin ». Chaque femme et chaque homme doivent s'habiller selon les attentes liées à leur genre, et le *cross-dressing* reste une pratique interdite, comme le préconise le Deutéronome (22, 5) : « La femme ne doit pas porter ce qui appartient à un homme, ni un homme ne doit mettre le vêtement d'une femme ; car tout ce qui le fait est une abomination pour le Seigneur de Dieu »³². La signification sociale et morale de l'habillement se développe particulièrement en Europe entre le XIII^e et le XVI^e siècle, parallèlement à la mise en place des édits somptuaires (*sumptuariae leges*), surtout pour les femmes : l'habillement féminin définissait leur statut de « respectabilité », et les autorités cherchaient des moyens pour distinguer les prostituées des femmes dites « respectables »³³.

Rosita Levi Pisetzky affirme que l'origine de la mode médiévale du XIV^e siècle viendrait des Italiens, influencés par les musulmans et le commerce avec les marchés orientaux, des tissus et des coupes de vêtements indisponibles dans le reste de l'Europe³⁴. Dès lors, la mode de l'habillement long se démocratise particulièrement chez les femmes et hommes aristocrates occidentaux : ils portent des manteaux longs fermés jusqu'à l'encolure soit par des boutons, soit par des lacets³⁵, tels que présentés par une majorité d'individus dans AHİK. Les moralistes estimaient que la poursuite de la mode reflétait de la vanité³⁶, et condamnaient la longueur de ces nouveaux vêtements masculins qui, selon eux, se confondaient avec ceux des femmes et signifiaient un relâchement des mœurs³⁷. Les modes médiévales changeaient fréquemment au niveau des détails de bordures ou de la forme des manches ou décolletés, tandis que la silhouette générale des femmes

³⁰ PASTOUREAU et RABEL 2003, p. 609.

³¹ PASTOUREAU et RABEL 2003, p. 610.

³² BULLOUGH 1994, p. 34.

³³ FRENCH 2013, p. 202.

³⁴ FRENCH 2013, p. 198.

³⁵ LETT 2023, p. 96.

³⁶ FRENCH 2023, p. 201.

³⁷ LETT 2023, p. 97.

et des hommes évolue sur une période plus longue³⁸. Toutefois, la matérialité du vêtement et sa valeur rendaient sa circulation facile, entraînant parfois une confusion quant au rang social d'un individu. Par la culture courtoise de la largesse, des habits et accessoires luxueux s'échangeaient comme une monnaie dans les espaces de cour et en dehors. En effet, Jeanne de Navarre s'était plainte de voir des centaines de femmes bourgeoises revêtues de fourrures et soies comme si elles étaient des reines³⁹. Dès le XIV^e siècle, la mode revient à des vêtements genrés plus marqués et différenciés⁴⁰.

La codification des vêtements dans la société se retrouve avec d'autant plus d'importance dans l'iconographie médiévale, particulièrement dans les portraits d'individus, et les *vidas* préfigurent l'appartenance sociale des poétesses et poètes occitan-e-s représenté-e-s dans les miniatures. Par exemple, la *vida* de la Comtesse de Die la décrit ainsi : « La comtessa de Dia si fo moiller d'en Guillem de Peitieu, bella dompna e bona ; & enamoret se d'en Raembaut d'Aurenga, e festu de lui mains bons vers. »⁴¹. Déjà, l'utilisation du terme « comtesse » pour nommer Béatrice de Die est un titre de noblesse, tout comme le « *Na* » (abréviation de « *Dama, Dompna* »)⁴² de Na Castelloza. Ensuite, bien que l'on ne connaisse pas sa province d'origine, sa condition sociale nous est suggérée par son statut marital : elle est mariée à Guillaume de Poitiers, dont la *vida* nous indique son appartenance à la noblesse⁴³.

De même que les artisanes et artisans médiévaux n'individualisent pas les visages, les règles vestimentaires sont accentuées et systématisées dans les portraits afin de permettre une identification plus claire et précise aux yeux du spectateur⁴⁴. Dans AHİK, femmes et hommes portent des vêtements distinctifs. Tout d'abord, l'ensemble des 16 *trobairitz* portraiturees portent des robes longues, bien que certaines s'arrêtent aux chevilles et laissent apercevoir leurs chaussures

³⁸ FRENCH 2013, p. 198.

³⁹ BURNES Jane E., « Legal and Moral Restraints », in : *The Oxford Handbook of Women & Gender in Medieval Europe*, Oxford, Oxford Academic, 2013, p. 147.

⁴⁰ FRENCH 2013, p. 199.

⁴¹ Traduction de l'autrice : « La comtesse de Die, belle et bonne dame, était la femme de Guillem de Poitiers. Et elle tomba amoureuse de Raimbaut d'Orange et fit sur lui maintes bonnes chansons. » (EGAN Margarita, *Les vie des troubadours*, Paris : Union générale d'éditions, 1985, p. 69.)

⁴² LE NAN 2021, p. 112.

⁴³ CHABANEAU 1885, p. 6.

⁴⁴ PASTOUREAU et RABEL 2003, p. 610.

noires. Il en va de même pour les Dames accompagnant les poètes, qui portent toutes des robes longues tombant au sol : seule la Comtesse de Burlaz dans A laisse entrevoir ses souliers rouges. Concernant les troubadours, les clercs des manuscrits IK portent des robes longues mais leur silhouette est droite (*ill. 4*). Dans le manuscrit A cependant, certains poètes sont représentés avec des robes tombant aux chevilles. Sinon, leurs jambes sont apparentes particulièrement à cheval, sinon à pied avec une tunique de longueur variée, découvrant des bas-de-chausses⁴⁵ – des collants couvrants – colorés ou des braies. Parmi les portraits de *trobairitz*, seule Na Castelloza dans A laisse apparaître un tibia et ses chevilles sous des bas-de-chausses rouges : nous pensons que ce détail exceptionnel est dû à sa posture assise couplée à la position supérieure, voire « masculine » dans laquelle se trouve la poétesse qui *domnoie* un chevalier, qui lui a les jambes entièrement couvertes⁴⁶. En somme, la robe et sa longueur seraient un premier indicateur du genre incarné par l'individu dans son portrait dans les manuscrits IK, mais pas forcément dans A. Le deuxième élément, en plus de sa longueur, est l'ajustement de la robe de toutes les troubadouresses et Dames avec une taille plus au moins marquée. Si la taille marquée reste omniprésente chez les femmes, cette silhouette varie pour les troubadours : en effet, certaines représentations de poètes ont une taille marquée comme Perdigon au fol.158 v° de A, d'autres comme Peire del Poi au fol.93 v° dans K portent des robes et manteaux amples : la silhouette et la tenue des troubadours dépendent en réalité de leur groupe social.

Nous constatons que, malgré une composition similaire dans le nombre de vêtements et dans la silhouette dessinée par ceux-ci, les *trobairitz* sont rattachées à des modes exclusivement féminines, notamment des robes longues couvrant tout leur corps. Cependant, des détails significatifs d'appartenance à un groupe social commun, ici la noblesse, sont partagés au-delà des genres par les *trobairitz* et *trobadors*. En effet, outre les *trobairitz* de A, Na Castelloza et Azalaïs de Porçairagues dans K et Béatrice de Die dans H, les onze autres poétesses portent toutes un manteau sur leurs épaules, parfois attaché autour du col par une cordelette. Certaines Dames accompagnant les troubadours, surtout dans A, portent des manteaux analogues, par exemple Azalaïs de Mercoeur. Quelques-uns de ces manteaux portés comme des capes sont constitués d'une doublure

⁴⁵ LE NAN 2021, p. 53.

⁴⁶ ANGLADE Joseph, « Les miniatures des chansonniers provençaux », *Romania*, volume 50, n°200, 1924, p. 595.

blanche, que les historiennes et historiens de l'art ont analysé comme de la fourrure⁴⁷, soulignant leur rang social élevé⁴⁸ et de dame. Dans AHI, ce type de manteau en « cape » doublé reste l'apanage des femmes, sauf Marcabru, troubadour adopté par une riche famille, au fol.27 r° de A. De plus, une pluralité de détails et accessoires tels que des diadèmes, bijoux et boutons aux manches réaffirment une appartenance à la classe aristocratique. Si les boutons sont des détails significatifs d'une certaine richesse, les diadèmes et bijoux ornementaux pour les cheveux désignent aussi un attribut exclusivement féminin.

GESTICULATION, POSTURE ET ATTRIBUT(S) DE LA *TROBAIRITZ*

Dans l'ensemble des portraits de *trobairitz*, leur statut de poétesse relève d'une gestuelle commune. Le visage impassible, les *trobairitz* lèvent le bras, leur main ouverte et levée vers le haut qui signale au spectateur l'action de chanter⁴⁹ : elles adoptent une position déclamatoire. Ce signe symbolique est commun à l'iconographie médiévale, désignant une action de communication par la position de la main : elle permet également de révéler le rôle d'un personnage dans un groupe, celui de la communicatrice ou du communicateur⁵⁰. Également, ce geste est agencé, autant utilisé par les femmes que par les hommes. Néanmoins, il convient d'établir une distinction entre le geste oratoire à une main et la déclamation à deux mains : dans le premier cas, elle est employée par les *trobairitz* mais également par les clercs et moines dans K : la déclamation n'est pas leur principal métier, ils la performant avec une certaine distinction⁵¹. Dans le deuxième cas, elle est appliquée par les *joglars* et invite, par opposition, à une gesticulation plus affirmée plus proche des mimes et autres gesticulateurs⁵². Au Moyen Âge, la « gesticulation » était jugée négativement : au chapitre *De institutione novitiorum* du *Disciplina seruanda in gestu*, Hugues de Saint Victor décrit le *gestus* – un ensemble de mimiques, gestes ou attitudes du corps – comme un symptôme de défaillance

⁴⁷ ANGLADE 1924, p. 596.

⁴⁸ JULLIAN Martine, « Images de Trobairitz », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, volume 25, 2007, p. 37.

⁴⁹ VÍÑEZ Antonia, SÁEZ Juan, « Voz e interpretación en las imágenes de las trobairitz », *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 2016, p. 9.

⁵⁰ NIIRANEN Susanna, *Miroir de mérite : Valeurs sociales, rôles et image de la femme dans les textes médiévaux des trobairitz*, Jyväskylä : Jyväskylä University Printing House, 2009, p. 178.

⁵¹ CAMPS Jean-Baptiste, « Vidas et miniatures dans les Chansonnières occitans A, I et K : Un double filtre "métatextuel" ? », *Quand l'Image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 154.

⁵² CAMPS 2013, p. 154.

morale⁵³. De plus, la gesticulation était particulièrement mal vue chez les femmes : l'iconographie médiévale, représentant essentiellement des femmes dans un contexte religieux, les positionnait debout et statiques, devant à tout prix éviter le regard des hommes⁵⁴. Il existe également toute une série de normes issues de la tradition monastique promouvant une gestualité de la fixité et de l'immobilité pour les femmes : elle invite les femmes à ne pas écarquiller les yeux et les tenir plutôt baissés et mi-clos, ne pas trop bouger la tête et ne surtout pas agiter les mains⁵⁵. Comme le souligne Marianne Sandels : « All women who made a living performing, singing, dancing, i.e. using their bodies, had a bad reputation and were regarded as socially inferior, almost prostitutes »⁵⁶. Une majorité des poétesses dissimule son autre main sous son drapé, confirmant une volonté de raideur et une minimisation de la gesticulation. La possession d'un attribut par les *trobairitz* reste exclusive au manuscrit H, et ni les poétesses ni les *domnas* de AIK ne tiennent d'objet. Chez les hommes, seuls certains bourgeois et jongleurs sont représentés sans aucun attribut.

Naturellement, les femmes représentées dans AHK appartenant toutes à une classe sociale élevée, *trobairitz* et autres *domnas* sont présentées dans des positions statiques, de trois quarts, comme une grande majorité des troubadours. Cette posture debout et immobile inspire l'ordre, la mesure et la stabilité⁵⁷. Leur visage est toujours représenté de trois quarts également – conformément à leur rang, contrairement à celui des troubadours parfois de profil, significatif d'un statut social inférieur⁵⁸. L'écrasante majorité des poétesses, dont celles de A, tiennent leur tête droite. Bien que majoritairement adopté par des *domnas*, la seule occurrence où un homme incline la tête devant une femme est le portrait de Na Castelloza et du chevalier dans A. Selon Garnier, « la tête inclinée sur le côté, [...] a un sens proche de celui de la tête baissée, mais généralement moins fort. La femme remise comme épouse par son père incline souvent la tête, c'est un signe de

⁵³ BÜCHSEL Martin, « Le portrait au Moyen Âge », *Perspective*, n°2, 2012, p. 406.

⁵⁴ KURMANN-SCHWARZ Brigitte, « Gender and Medieval Art », in : *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe, Second Edition*, New York : John Wiley & Sons, Inc., 2019, p. 201.

⁵⁵ CASAGRANDE Carla, « La femme gardée », in : *Histoire des femmes en Occident. Tome II : Le Moyen Âge*, Paris : Éditions Perrin, 1990, p. 131.

⁵⁶ SANDELS Marianne, « How Do We “Read” the Miniatures of the Occitan Trobairitz ? », *Studia Neophilologica*, 80:1, 2008, p. 66.

⁵⁷ GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge : Grammaire des gestes*, Paris : Le Léopard d'or, 1989, p. 112.

⁵⁸ GARNIER 1989, p. 142.

soumission qu'il ne faut pas nécessairement prendre pour une résignation forcée »⁵⁹. Cela corrobore l'idée selon laquelle la *trobairitz* est en position dominante, obligeant son interlocuteur à adopter une position apparentée à une soumission. Les deux *trobairitz* représentées de A forment, ici encore, des cas à part. Si Béatrice de Die et Na Castelloza portent des habits moins luxueux que leurs consœurs de HIK⁶⁰, leur position assise traduit un rapport de supériorité, directement en lien avec la posture déclamatoire de leur main gauche. Selon François Garnier, la position assise était réservée à Dieu et aux personnages jouissant d'une supériorité hiérarchique⁶¹. En effet, cette posture est normalement réservée aux maîtres en chaire⁶², observable parmi certains portraits de troubadours tels que Arnaud Daniel (*ill. 5*). Cette supériorité hiérarchique est d'autant plus remarquable chez Na Castelloza. Comme le rappelle Susana Niiranen, elle adopte d'une main une gestuelle oratoire, l'autre l'accompagnant pendant que le chevalier anonyme – son interlocuteur – place sa main sur son cœur, un geste qui signifie l'amour⁶³. Une représentation similaire se situe au fol.103 v° de A : Arnaud de Mareuil est assis en posture oratoire, en face d'une Dame – probablement la Comtesse de Burlatz si nous nous fions à sa *vida* – la main sur le cœur. Les *trobairitz*, dont le statut nobiliaire se comprenait par leurs vêtements et certains attributs, imposent par leur posture dans A leur supériorité et leur rôle en tant que communicatrices d'un certain rang intellectuel, à l'instar des *domnas* et un grand nombre de troubadours.

CONCLUSION

Au terme de cette analyse, nous avons observé que, malgré l'adaptation de codes iconographiques agenres, les *trobairitz* de HIK sont soumises à des limites imposées par leur genre. Les *trobairitz* de A, quant à elles, offrent une représentation bien plus troublante : au premier regard déjà, une identification genrée reste bien plus délicate. En effet, Béatrice de Die et Na Castelloza ne présentent pas une longue chevelure comme dans HIK, ni de riches vêtements et manteaux. Dès lors, nous relevons plusieurs codes de représentation normalement associés à des figures masculines, et par extension de pouvoir, caractérisant ces deux *trobairitz*. Tout d'abord, si

⁵⁹ GARNIER 1989, p. 141.

⁶⁰ CAMPS 2013, p. 159.

⁶¹ GARNIER 1989, p. 113.

⁶² CAMPS 2013, p. 216.

⁶³ NIIRANEN 2009, p. 178.

l'isolement dans la miniature semble être réservé aux poétesses et poètes, la présence d'un être aimé de l'auteur-ice est l'apanage des hommes, accompagnés parfois d'une Dame. Seule Na Castelloza se trouve avec un autre individu : non-identifiable avec précision, sa main posée sur le cœur nous signale un lien amoureux avec son interlocutrice. Pour rester sur la gestuelle, le doigt levé en signe oratoire n'est adopté que par les hommes en face d'une femme, ce renversement de situation invite à penser une inversion des rôles genrés. Ensuite, la posture assise adoptée par Na Castelloza et Béatrice de Die est normalement réservée aux hommes, mais surtout à des hommes détenant une autorité spirituelle ou intellectuelle. En témoigne le nombre infime de troubadours adoptant cette position dans les différents manuscrits et plus largement dans l'iconographie médiévale. Concernant Béatrice de Die, la position assise nous laisse entrevoir ses bas-de-chausses rouges, normalement visibles que chez certains troubadours mais totalement dissimulés chez les autres femmes, *trobairitz* et *domnas* confondues. Finalement, l'apparence des poétesses de A détone des autres manuscrits et se rapproche d'une représentation masculinisante. En effet, la chevelure des *trobairitz* est attachée d'une façon rappelant la coiffure d'une majorité des troubadours dans les quatre chansonniers. Si nous pourrions arguer que les autres *domnas* du ms A sont représentées pareillement, la présence de bijoux de têtes et d'accessoires luxueux séparent très clairement ces deux catégories. Contrairement aux *trobairitz* de HIK, les vêtements de Béatrice de Die et Na Castelloza dans A se confondent avec ceux des troubadours de ce même manuscrit, ne reflétant aucune « féminité » attendue. Ces différents éléments iconographiques mis ensemble démontrent une volonté chez les enlumineuses et enlumineurs de l'atelier de A à considérer ces poétesses non pas en tant que femmes, mais comme des autrices à la hauteur de leurs homologues masculins, accomplissant une activité poétique leur assignant un pouvoir intellectuel et amoureux important. Les codes de représentation empruntés aux figures masculines leur offrent un statut similaire et contribuent à une homogénéité du corpus de portraits. La performativité mixte de leurs portraits, soit l'intégration de codes associés à la masculinité à un portrait féminin, leur permet une reconnaissance à la hauteur de leurs pairs masculins, sans pour autant troubler l'ordre instauré par la masculinité hégémonique

BIBLIOGRAPHIE

ANGLADE Joseph, « Les miniatures des chansonniers provençaux », *Romania*, volume 50, n°200, 1924, p. 593-604.

BUTLER Judith (trad. KRAUS Cynthia), *Trouble dans le genre*, Paris : La Découverte, 2006 [1988].

BENNET Judith, KARRAS Ruth (dir.), *The Oxford Handbook of Women & Gender in Medieval Europe*, Oxford : Oxford Academic, 2013.

BOGIN Meg, *The Women Troubadours*, New York : Londres : W. W. Norton & Company, 2013 [1976].

BÜCHSEL Martin, « Le portrait au Moyen Âge », *Perspective*, n°2, 2012, p. 401-406.

CAMPS Jean-Baptiste, « Vidas et miniatures dans les Chansonniers occitans A, I et K : Un double filtre “métatextuel” ? », *Quand l'Image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 201-219.

CHABANEAU Camille, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Genève : Slaktine, 1885.

DUBY George, PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Tome II : Le Moyen Âge*, Paris : Éditions Perrin, 1990.

EGAN Margarita, *Les vie des troubadours*, Paris : Union générale d'éditions, 1985.

GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge : Grammaire des gestes*, Paris : Le Léopard d'or, 1989.

GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge : Signification et Symbolique*, Paris : Le Léopard d'or, 1995.

HUCHET Jean-Charles, « La dame et le troubadour : “Fin'amors” et mystique chez Bernard de Ventadorn », *Littérature*, n°47, 1982, p. 12-30.

JULLIAN Martine, « Images de Trobairitz », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, volume 25, 2007, p. 165-183.

KAY Sarah, *Subjectivity in troubadour poetry*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

KURMANN-SCHWARZ Brigitte, « Gender and Medieval Art », in : *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe, Second Edition*, New York : John Wiley & Sons, Inc., 2019, p. 195-220.

Lancelot du Lac : Roman français du XIII^e siècle, Paris : Le Livre de Poche (coll. « Lettres gothiques »), 1991.

LE NAN Frédérique, *Poétesses et escrивaines en Occitanie médiévale*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2021.

LEES Clare A. (dir.), *Medieval Masculinities : Regarding Men in the Middles Ages*, Minnesota : University of Minnesota Press, 1994.

LEMAÎTRE Jean-Loup, VIELLIARD Françoise, *Portraits de troubadours : initiales des chansonniers provençaux I & K (Paris, BnF, ms. Fr. 854 et 12473)*, Ussel : Musée du pays d'Ussel – Centre Trobar, 2006.

LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge : Histoire du genre (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, Armand Colin, 2023.

LETT Didier, NOÛS Camille, « Les médiévistes et l'histoire des femmes et du genre : douze ans de recherche », *Genre & Histoire*, volume 26, 2020, mis en ligne le 1^{er} mars 2021, disponible à l'adresse URL : <http://journals.openedition.org/genrehistoire/5594>, consulté le 03 novembre 2023.

MOULINIER BROGI Laurence, « Hildegarde de Bingen, la 'plus que femme' ? », in : *Regards masculins, regards féminins du Moyen Âge sur la femme*, Paris : Virin (coll. « Publications de l'Institut d'Études Médiévales de l'Institut Catholique de Paris »), 2022, p. 249-272.

NIIRANEN Susanna, *Miroir de mérite : Valeurs sociales, rôles et image de la femme dans les textes médiévaux des trobairitz*, Jyväskylä : Jyväskylä University Printing House, 2009.

PASTOUREAU Michel, RABEL Claudia, « Histoire des images, des symboles et de l'imaginaire », *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2003, p. 595-616.

SANDELS Marianne, « How Do We “Read” the Miniatures of the Occitan Trobairitz ? », *Studia Neophilologica*, 80:1, 2008, p. 65-74.

SCOTT Joan W. (trad. Éléni VARIKAS), « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, volume 37-38, 1988 [1986], p. 125-153.

SÉGUY Mireille, « L'allégorie au risque de la fiction. *Le Roman de Silence* d'Heldris de Cornouailles », *Littérature*, 189:1, 2018, p. 5-18.

SERVIER Alicia, *La représentation des figures féminines dans les images enluminées du roman en prose de Lancelot du Lac (XIII^e -XV^e siècle)*, Thèse sous la direction de Christian Heck, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2017 (document non-publié).

TUCCI Patrizio, « L'archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, volume 63, 2011, p. 263-277.

VÍÑEZ Antonia, SÁEZ Juan, « Voz e interpretación en las imágenes de las trobairitz », *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 2016, p. 1-16.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

(ill. 1) Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232, 2^{ème} moitié du XIII^e siècle, fol.167 v^o (détail), *Béatrice de Die*. © Vatican Library

(ill. 2) Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232, 2^{ème} moitié du XIII^e siècle, fol.168 v^o (détail), *Na Castelloza et son chevalier*. © Vatican Library

(ill. 3) BnF fr. 12473, 2^{ème} moitié du XIII^e siècle, fol.126 v(b)^o (détail), *Béatrice de Die*. © Source gallica.bnf.fr / BnF

(ill. 4) BnF fr. 12473, 2^{ème} moitié du XIII^e siècle, fol.33 r^o (détail), *Arnaud de Mareuil*. © Source gallica.bnf.fr / BnF

(ill. 5) Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232, 2^{ème} moitié du XIII^e siècle, fol.39 r^o, *Arnaud Daniel*. © Vatican Library

DOSSIER DES ILLUSTRATIONS



(ill. 1) Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232, 2^{ème} moitié du XIII^e siècle, fol.167 v° (détail), *Béatrice de Die*. © Vatican Library



(ill. 2) Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232, 2^{ème} moitié du XIII^e siècle, fol.168 v° (détail), *Na Castelloza et son chevalier*. © Vatican Library



(ill. 3) BnF fr. 12473, 2^{ème} moitié du XIII^e siècle, fol.126 v(b)^o (détail), *Béatrice de Die*. © Source gallica.bnf.fr / BnF



(ill. 4) BnF fr. 12473, 2^{ème} moitié du XIII^e siècle, fol.33 r° (détail), *Arnaud de Mareuil*. © Source gallica.bnf.fr / BnF



(ill. 5) Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232, 2^{ème} moitié du XIII^e siècle, fol.39 r°, *Arnaud Daniel*. © Vatican Library

Déclaration sur l'honneur*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, **je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

Nom :

Prénom :

Cursus :

Faculté d'inscription :

Lieu et date :

Signature :



Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

* Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.

Rectorat. Fbg de l'Hôpital 41, 2000 Neuchâtel, tél. +41 32 718 10 20, messagerie.rectorat@unine.ch