

Faculté de philosophie, arts et lettres

Auto-représentation des trouvères dans les chansons lyriques de croisade

**Influence des enjeux religieux et politiques dans
un genre littéraire hésitant**

Auteur : Timothée Sébert

Promoteur(s) : Mattia Cavagna

Lecteur(s) :

Année académique 2018-2019

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation
générale, à finalité approfondie

À Léopold H., parti en métro pour un voyage outre-ciel

À mon promoteur, Mattia Cavagna,
qui patiemment m'accompagna
tout au long de ce mémoire,
avec rigueur et bienveillance,

Aux personnes que j'ai rencontrées grâce au C.E.M.R.,
notamment Ilaria Lavorato et Grégory Clesse,
qui m'apportèrent beaucoup,
tant par leur savoir que par leur gentillesse,

Aux professeurs de l'Université Saint-Louis
et à ceux de l'Université catholique de Louvain
qui firent naître et sans cesse grandir
mon intérêt pour la littérature médiévale,

À mes amis d'étude
qui soutinrent mon enthousiasme
même après les cours,

À mes relecteurs,
Particulièrement à la passionnée Marie,
qui m'encouragea et me corrigea
plus que de raison,

À mon grand-père,
à mes parents, à mes frères
-mais pas à mes sœurs-,

Et enfin, avant d'ouvrir le champ académique,
à Christian Clavier, qui arrangea,
selon son goût, les chansons de mon étude,
depuis la baignoire des Montmirail,

Je voudrais adresser un profond
et sincère remerciement.

Table des matières

Introduction : Le trouvère se croise dans la chanson	3
Chapitre I : Circonscriptions du corpus	7
I.1 Bref aperçu chronologique de l'étude des chansons lyriques de croisade en ancien français : le problème d'un genre	7
I.1.1 1909 : Joseph Bédier, Pierre Aubry, <i>Les Chansons de croisade. Avec leurs mélodies</i>	8
I.1.2 1910 : Friedrich Oeding, <i>Das altfranzösische Kreuzlied</i>	9
I.1.3 1976 : Susanne Schöber, <i>Die altfranzösische Kreuzzugslyrik des 12. Jahrhunderts</i>	10
I.1.4 1984 : Dorothea C. Martin, <i>The Crusade Lyrics : Old Provençal, Old French and Middle High German, 1100 – 1280</i>	11
I.1.5 1995 : Cathrynke Dijkstra, <i>La chanson de croisade : étude thématique d'un genre hybride</i>	12
I.1.6 2016 : Projet <i>Troubadours, Trouvères and the Crusades</i>	13
I.2 Figures parties en croisade dans la chanson lyrique	14
I.2.1 Le sujet lyrique masculin : le croisé	15
I.2.2 Pour la gloire de la dame et celle de Dieu	18
I.2.3 Ennemis du croisé : menaces occidentales, danger oriental	23
I.2.4 À la rencontre des figures, la croisade	28
I.3 Conclusion : Corpus, cohérence et extra-littéarité	30
Chapitre II : La parole, détermination du public intradiégétique et fonctions du discours	33
II.1 Typologie selon les destinataires : détermination du public	33
II.1.1 Cinq destinataires types : les seigneurs, la dame, Dieu et Amour, le toponyme et la chanson	33
II.1.2 Voix polyphonique et hésitation	37
II.1.3 Proximité et distance dans l'énonciation	40
II.2 Oralités croisées : fonctions de la parole	42
II.2.1 Dispositions des voix en présence	42
II.2.2 Fonctions de la parole : indicatif, savoir et incapacité de dire	46
II.2.3 Fonctions de la parole : impératif, savoir et prière	51
II.2.4 Fonctions de la chanson	54
II.3 Conclusion : le sujet lyrique, le trouvère et l'exploration poétique	58
Chapitre III : Concevoir le temps et dire l'espace de la croisade	63
III.1 Géographie chrétienne : voyage vers un cœur décentré	63
III.1.1 Terre d'origine et Terre sainte	64
III.1.2 Voyage vers la Jérusalem terrestre	69
III.1.3 <i>Translatio imperii</i> et voyage du croisé	72
III.2 Temporalités humaine et divine	79

III.2.1 Temporalité humaine : chanter la croisade et son époque.....	80
III.2.2 Temporalité humaine : chanter le départ.....	82
III.2.3 Temporalité humaine : retour de croisade, <i>guerdon</i> , <i>contre-guerdon</i> et mort.....	88
III.2.4 Temporalité religieuse : repères bibliques, guerdon céleste et au-delà.....	94
III.3 Conclusion : dynamiques spatio-temporelles de la chanson	99
Conclusion : Effets de réel autour de la figure du croisé	103
Bibliographie.....	107

Introduction : Le trouvère se croise dans la chanson

L'avènement de l'amour courtois en littérature européenne est contemporain de l'émergence d'une nouvelle forme de guerre sainte qui impliquera toute la chrétienté : les croisades. De nombreux écrits en langues vulgaires, sous formes de chansons de geste ou de chroniques -pour ne citer que les plus connues-, racontent ces expéditions. Les troubadours et les trouvères ont également proposé des témoignages de cette réalité en composant ce que nous appelons aujourd'hui des *chansons lyriques de croisade*.

Ce genre continue d'attirer les chercheurs en raison des interférences de registres littéraires qu'il comporte. Marjolaine Raguin, en amont d'un colloque destiné à la place des femmes au sein de ce type de chansons (mars 2018), en résumait l'essence : « il s'agit d'une supra-catégorie générique, imprégnée de la thématique de croisade -, sur laquelle les auteurs composent des textes liés aux événements du temps et aux préoccupations existentielles qui en découlent, tout en recomposant les formes de la lyrique »¹.

L'amour terrestre n'y disparaît pas au profit de la vénération céleste, mais au contraire, ces deux sentiments vont s'y articuler, parfois frontalement, parfois harmonieusement. Le troubadour Marcabru raconte dans *A la fontana del vergier*² sa rencontre, dans un cadre idyllique, avec une jeune femme se lamentant du départ de son amant parti en croisade. Tout éprise de son amour au loin, « *selha que no vol mon solatz* » (v.7). Un peu plus tard, le trouvère Conon de Béthune, dans *Ahï! Amors, com dure departie*³, regrette de devoir quitter sa dame, mais sait « *ke la doit on faire chevallerie | ou on conquiert Paradis et honor | et pris et los et l'amor de s'amie* » (vv.14-16).

Cette « idée d'une filiation entre l'amour divin et l'amour courtois eût été incompréhensible à Guillaume [IX]. Si on la lui avait expliquée, une telle idée lui fut apparue grotesque et sacrilège »⁴, et pourtant elle a sans conteste existé dans la pensée des poètes qui lui ont succédé. Les croisades ont ainsi dialogué avec l'amour courtois, comme le déclarait Jacques Le Goff :

Parce qu'en définitive, l'amour courtois, me semble-t-il, sera un des horizons de repli des croisés

¹ Marjolaine RAGUIN, « Les femmes dans les chansons lyriques de croisade en langue vulgaire : voix, motifs, représentations et enjeux (Liège) » [appel à contribution], 13 mai 2017, p.2, [en ligne], https://www.fabula.org/actualites/colloque-les-femmes-dans-les-chansons-lyriques-de-croisade-en-langue-vulgaire-voix-motifs_79546.php.

² Voir Marcabru, *A la fontana del vergier* (293.1), [en ligne], <http://www.rialto.unina.it/Mbru/293.1%28Gaunt-Harvey-Paterson%29.htm>.

³ Voir Conon de Béthune, *Ahï! Amors, com dure departie* (RS1125), [en ligne], <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1125/#page1>.

⁴ Pierre BELPERRON, *La Joie d'Amour. Contribution à l'étude des troubadours et de l'amour courtois*, Paris, Plon, 1948, p.139.

désenchantés, ou de ceux qui n'ont pas pu partir pour la croisade. Et d'autre part, dans la mesure où le lointain, l'éloignement, la distance, jouent dans l'amour courtois un rôle important, l'horizon de la croisade, l'amour de loin, montrera aussi, mettra en évidence, ce lien entre la croisade et l'amour courtois qui n'est pas simplement un lien de synchronisme.⁵

La citation reprise ci-dessus pointe le sujet de cette présente étude. Plus particulièrement dans les chansons en langue d'oïl, destinées aux cours seigneuriales, le poète rend compte de la réalité des croisades par un discours calqué sur le grand chant courtois⁶. L'engagement de certains textes est couvert par le vernis d'images plaisantes et de propos amoureux. Nous proposons d'approcher ce corpus et d'en interroger les stratégies d'énonciation, centrées autour du sujet lyrique. Le trouvère y endosse la posture du croisé, et en façonne une image propre à servir ses enjeux littéraires. Un nouveau type de *je* apparaît, empêtré entre le service de la dame et l'appel à la croisade : comment le trouvère construit-il la représentation de ce poète croisé ? Parallèlement, il nous faudra détailler les dynamiques de la chanson qui, « unissant dans une forme originale *docere* et *movere*, rend inextricable inspiration amoureuse et dimension propagandiste »⁷.

Nous proposons de centrer notre travail sur le corpus établi par Joseph Bédier⁸. Celui-ci est ancien : d'autres critiques ont proposé plus récemment d'autres ensembles, plus petits ou plus larges. Comme l'indiquera l'état de l'art, les vingt-neuf chansons qu'avait sélectionnées Bédier paraissent néanmoins être un groupe cohérent et représentatif. Elles constituent par ailleurs le corpus de Cathrynke Dijkstra⁹, dernière étude en date qui propose un rassemblement de textes sous l'étiquette de « chansons lyriques de croisade »¹⁰.

Ce choix de corpus comporte par ailleurs un avantage de maniabilité. Grâce à son travail de datation, Bédier a agencé ses vingt-neuf chansons selon un ordre chronologique et leur a toutes attribué un nombre romain (de I à XXIX).

⁵ Office nationale de radiodiffusion télévision française, Jeannette HUBERT, *Poésie médiévale – Qu'est-ce que l'Amour Courtois ?* (invités : Jacques Le Goff et Catherine Clément) [documentaire], France : Antenne 2, 1970.

⁶ Luca BARBIERI, « Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico », dans *Medioevi : rivista di letteratura e culture medievali*, 1, Verona, Fiorini, 2015, p.69, [en ligne], <http://www.medioevi.it/index.php/medioevi/issue/view/9/showToc>.

⁷ Alexandre WINKLER, *Le tropisme de Jérusalem dans la prose et la poésie (XII-XIV^e siècle). Essai sur la littérature des croisades*, Paris, Honoré Champion, 2006, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 77), p.55.

⁸ Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *Les Chansons de croisade. Avec leurs mélodies* [1909], Genève, Slatkine Reprints, 2011.

⁹ Cathrynke DIJKSTRA, *La chanson de croisade : étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam, Schiphouwer en Brinkman, 1995.

¹⁰ La chanson *Lasse, pour quoy, Mestre de Rodes !* est également intégrée à son corpus de thèse, mais nous ne la retenons pas, en raison de son état lacunaire (seuls onze vers ont été conservés) et de sa date de composition ultérieure au reste du corpus. De plus, étant une chanson à sujet lyrique féminin, elle apporte peu à notre problématique orientée sur la figure du sujet croisé (masculin). Les deux chansons à sujet lyrique féminin du corpus de Joseph Bédier, plus complètes, nous serviront pour une approche complémentaire.

Selon lui, la pièce I, *Chevalier, mult estes guariz*, renvoie à l'appel de 1147, les chansons de II à X sont relatives à la croisade de 1189, XI et XII à 1202, XIII et XIV à 1213, celles de XV à XXI à 1239 et celles de XXII à XXIV à 1248. Les cinq dernières n'ont pas de date déterminée. Bien sûr, la critique a depuis complété son travail, en a renforcé certaines hypothèses et corrigé quelques approximations. Le texte des chansons (selon l'édition de Bédier) sera adjoint en annexe à l'étude et il sera lieu d'y indiquer les attributions et les datations récentes.

Notre corpus s'étale donc sur un siècle. Malgré l'évolution incontestable du traitement des thématiques et des autres choix des trouvères durant cette période, nous privilégierons une approche générale, en vue de relever les dynamiques communes à toutes les chansons : l'analyse spécifique ne servira qu'à appuyer ou nuancer notre propos. Nous garderons tout de même à l'esprit les principales étapes de la chanson lyrique en langue d'oïl, comme notamment la troisième croisade que Marie-Geneviève Grossel indique comme la seule qui ait atteint un « statut proprement littéraire »¹¹ en raison de la multitude de chansons qui lui sont relatives et qui proviennent d'horizons divers, ou la croisade des barons que Alexandre Winkler voit comme dernière qui ait inspiré le registre courtois¹².

Par ce choix, nous écartons arbitrairement, quoique avec un fond de raison (comme nous espérons le montrer au chapitre suivant), plusieurs pièces qui auraient pu prétendre à l'étude. Les œuvres ultérieures à la première moitié du XIII^e siècle n'apparaîtront pas dans l'étude, bien que des grands noms, comme Rutebeuf¹³, aient pu s'exprimer à propos des croisades.

Nous serions incapable d'éclairer davantage les liens tissés entre le corpus et le cadre historique auquel il se réfère que ne l'ont brillamment fait nos prédécesseurs ; aussi notre étude se contentera de souligner les façons d'incorporer cet élément extra-littéraire à la représentation du croisé. Il nous faudra également examiner les conventions littéraires et observer quelles sélections et quelles reconfigurations ont lieu dans l'élaboration de cette nouvelle figure. Nous procéderons en trois temps : le premier chapitre sera dédié à la question du genre et aux figures qui s'y retrouvent, le deuxième, aux situations d'oralité mises en scène par le discours et aux fonctions du public intradiégétique, et le troisième se destina à la contextualisation spatio-temporelle du croisé.

¹¹ Marie-Geneviève GROSSEL, « Quand le monde entre dans la chanson. Chansons politiques, chansons de croisade, serventois et autres tensons de trouvères », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 11, Garnier, 2004, §20.

¹² Alexandre WINKLER, *op.cit.*, pp.61-62.

¹³ *Onze poèmes de Rutebeuf concernant la croisade*, Julia BASTIN et Edmond FARAL (éds.), Paris, Geuthner, 1946, (Documents relatifs à l'histoire des Croisades, 1).

Chapitre I : Circonscriptions du corpus

Ce premier chapitre se divise en deux parties hétérogènes, mais toutes deux essentielles comme prémices de notre étude. La première est dédiée à l'approche critique du corpus. À travers l'état de l'art, nous pourrions exposer les problèmes que pose le regroupement des chansons lyriques de croisade en un genre commun. La deuxième partie du chapitre adopte une approche analytique et examine l'emploi de figures littéraires au sein des différents discours poétiques.

I.1 Bref aperçu chronologique de l'étude des chansons lyriques de croisade en ancien français : le problème d'un genre

Les travaux présentés ci-dessous, bien que dissonants à plusieurs égards, partagent tous l'idée de l'existence de ce corpus, ce qui n'est pas le cas de l'entière tradition philologique. Dans son introduction, Cathrynke Dijkstra explique la difficulté de trouver un consensus clair quant à la délimitation et à la définition du corpus, tant la tâche est complexe et peut-être même illégitime, puisque de toute façon « l'homme médiéval ne se souciait guère d'un groupement rigide des pièces lyriques en ce qu'on aime aujourd'hui à considérer comme 'genres' »¹⁴. Poétiquement, les chansons lyriques de croisade sont limitées, en ce sens qu'elles se situent dans le flou de la rencontre entre la chanson d'amour¹⁵ et la chanson religieuse. L'espace doublement borné dans lequel elles s'insèrent dépend de l'étendue que le lecteur daigne lui accorder. Une vision alternative, qui n'accepte aucun flottement dans les distinctions, veut non pas considérer ce groupe comme un ensemble, mais comme une association malvenue, due au contexte commun de guerre sainte, de deux sous-groupes, l'un courtois (*cansó*) et l'autre religieux (*sirventés*). Les poésies de circonstance sont alors réparties, au cas par cas, entre ces deux alternatives.

D'une part, certaines pièces, dont le caractère « bicéphale » est évident, peuvent difficilement être considérées comme exclusivement représentatives de l'un des deux courants poétiques. Levente Selâf propose de restreindre le corpus proposé par Joseph Bédier à ces textes, présentant explicitement le dilemme d'une voix qui joue « de l'ambivalence et de la bipolarité absolues des notions d'amour et de service dans le langage courtois et religieux »¹⁶. Cette catégorie de pièces propose une posture du

¹⁴ Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.34.

¹⁵ Il faut donner à cette catégorie une acceptation généreuse, qui recouvre toute chanson d'épanchement sentimental (toutes les plaintes, les chansons de femme, les chansons de départie...), à opposer aux chansons religieuses. Si par la suite nous employons le terme *cansó* pour désigner tout cet ensemble courtois, c'est en raison de l'écrasante majorité de cette forme dans le corpus.

¹⁶ Levente SELÂF, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essais de contextualisation)*, Paris, Honoré Champion, 2008, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 87), p.450.

sujet lyrique qui « n'apparaîtrait jamais dans une chanson religieuse, et que l'on ne pourrait interpréter comme une *canço* classique »¹⁷.

D'autre part, les pièces qui n'auraient pas la même importance dans les thèmes qu'elles abordent, amoureux ou spirituel, ont un statut moins certain. D'un côté, les chansons qui sont présentées comme exhortations à la croisade (et qui feraient donc peu cas de l'attachement du narrateur auprès d'une dame) ne se distinguent des autres poèmes religieux que par le motif de l'appel à la lutte. De l'autre côté, les chansons d'amour n'ont en commun que l'obstacle qui sépare les amants, à savoir l'absence ou le départ imminent du croisé.

Que ce soit l'appel à la violence ou la cause de l'éloignement entre les amants, la spécificité des sous-groupes provient du contexte d'énonciation, soit la croisade. Ce critère fondé paraît trop faible pour certains¹⁸ pour justifier à lui seul la collection de Bédier. Depuis, Dijkstra a pointé l'élément extra-littéraire relatif à la croisade qui est intégré aux images littéraires comme attribut nécessaire à toute chanson du corpus. Poétiquement, ce dernier est un espace possible, dans lequel s'insèrent au minimum les pièces qui sont manifestement trop ambivalentes pour être restreintes uniquement au chant de l'amour terrestre, ou uniquement au chant de l'amour céleste.

I.1.1 1909 : Joseph Bédier, Pierre Aubry, *Les Chansons de croisade. Avec leurs mélodies*¹⁹

Saluée à l'époque comme l'« une des contributions les plus attrayantes et les plus utiles qui aient été apportées depuis longtemps à l'étude de notre ancienne poésie lyrique »²⁰, cette édition est la première à approcher une définition et une collection du genre. Dans son introduction, Joseph Bédier divise sa collection de chansons en trois séries²¹. La première réunit sept poésies qu'il qualifie de pièces de circonstance (IV, V, XIV, XX, XXI, XXII, XXIV), la deuxième reprend les neuf exhortations à la croisade (I, II, VI, VII, XIII, XV, XVI, XXIII, XXIX) et la troisième treize chansons d'amour qui se présentent sous différentes formes (III, VIII, IX, X, XI, XII, XVII, XVIII, XIX, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII). Le cloisonnement entre ces trois catégories n'est pas étanche : malgré cette catégorisation donnée d'emblée, une même chanson peut renvoyer à la fois aux domaines du politique, du religieux et du sentimental. Ce « groupe, très composite assurément, mais non tout à fait artificiel²² » trouve sa justification dans le mélange des thématiques et, naturellement, dans le

¹⁷ *Ibid.*, p.451.

¹⁸ Autre que Levente Seláf, citons en exemple Paul Zumthor qui partage cet avis dans son *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.91.

¹⁹ Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*

²⁰ A. JEANROY, « *Les Chansons de Croisade*, publiées par Joseph Bédier, avec leurs mélodies, publiées par Pierre Aubry, 1909 [compte-rendu] », dans *Romania*, 151, 1909, p.443.

²¹ Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*, pp.IX-X.

²² *Ibid.*, p.X.

contexte d'énonciation qui est toujours lié à une croisade.

Les vingt-neuf textes sont distribués selon un ordre chronologique que Bédier accompagne à chaque fois d'une introduction tissée de quelques remarques préliminaires concernant la datation et l'origine supposées, ainsi qu'une attribution à un auteur lorsque cela est possible. Les arguments déployés alors proviennent parfois des notations observables dans les manuscrits, mais aussi du contexte historique auquel renvoient certains vers mis en exergue. De plus, l'éditeur signale les chansons qu'il a écartées de son corpus, ce qui permet de comprendre *a contrario* les critères de sa collection. La présentation de chaque texte est complétée par le relevé de ses éditions précédentes. Une note est ajoutée à propos de la versification, ainsi qu'une brève justification critique du ou des différent(s) manuscrit(s) suivi(s).

Une traduction accompagne le texte en ancien français, ainsi que plusieurs notes tirées des différentes recherches précédentes. Les précisions apportées vont de la variante de leçons au relevé de renvoi intertextuel. Le travail de Pierre Aubry sur les mélodies complète le commentaire de Bédier pour chaque chanson. Ce souci de la musicalité ne se retrouvera pas avant le XXI^e siècle.

I.1.2 1910 : Friedrich Oeding, *Das altfranzösische Kreuzlied*

La méconnaissance de l'allemand nous a empêché de consulter cette étude ainsi que celle que nous présenterons ci-après. Fort heureusement, les résultats qui y ont été obtenus sont repris dans les travaux postérieurs. Nous nous contentons de reprendre ici les commentaires de Cathrynke Dijkstra :

Oeding a opté pour une approche historico-littéraire, en rendant compte non seulement de l'interdépendance des différents domaines linguistiques pris en considération, mais également des rapports entre les textes et leur contexte. Dans cette perspective il s'est proposé un double objectif. D'abord : entamer une étude de la relation thématique et formelle entre le corpus français d'une part et les chansons en latin, en occitan et en moyen haut allemand de l'autre. Ensuite : analyser les rapports entre les bulles papales et la prédication ecclésiastique d'un côté et les thèmes et motifs exploités par les poètes de l'autre.

Pour ce qui est du choix de ses textes, Oeding s'est basé sur une définition très large qui, grosso modo, suit le classement de Bédier. C'est ainsi qu'il distingue entre les *eigentliche Kreuzlieder* et les *Lieder die der Kreuzzüge Erwähnung tun*. Cette spécification lui permet d'élargir le corpus de Bédier.

Après la sélection des textes à étudier, Oeding donne un bref aperçu des principaux arguments fournis par les documents ecclésiastiques. Dans un deuxième temps, il confronte la thématique des chansons françaises avec celle des textes latins, occitans et allemands. Cette opération mène à la conclusion que les nombreuses analogies entre les textes ne s'expliquent pas par une interdépendance quelconque, mais plutôt par le fait que les poètes ont tous puisé leur matière dans un répertoire commun, constitué par les idées répandues dans les bulles papales et, surtout, dans les prédications.

Quant aux structures formelles de la chanson de croisade, Oeding a limité ses recherches aux textes français et occitans. Ici encore, force est de constater que rien ne semble suggérer des rapports d'influence directs entre les deux champs linguistiques. Cependant, Oeding ne veut pas exclure la possibilité que les chansons de croisade françaises se soient constituées à partir d'exemples occitans :

dans le domaine de la poésie, la littérature d'oïl suit régulièrement la tradition occitane.

L'ouvrage d'Oeding a le mérite d'avoir inventorié non seulement les chansons qui ont un rapport avec la croisade, mais aussi les thèmes rencontrés dans ces chansons, ainsi qu'un nombre de leurs sources. L'approche reste cependant trop descriptive.²³

I.1.3 1976 : Susanne Schöber, *Die altfranzösische Kreuzzugslyrik des 12. Jahrhunderts*

Il faudra attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour voir apparaître d'autres études à propos des chansons lyriques de croisade en ancien français. Les chansons en moyen haut allemand et en occitan connurent des travaux parallèles. Voici les commentaires tirés de la thèse de Dijkstra :

Comme Oeding, Schöber opte pour une approche historique aussi bien que littéraire. Afin d'éviter le jugement trop général caractérisant les études antérieures, elle met l'accent sur les textes individuels, qu'elle considère comme des unités artistiques.

Après avoir discuté les définitions de Bédier et d'Oeding, Susanne Schöber arrive à la conclusion qu'il est quasiment impossible de définir les chansons de croisade, puisque les actualisations virtuelles de la thématique de la croisade sont presque illimitées en nombre. Aussi préfère-t-elle une description fonctionnelle, [...]. Cette approche lui fait écarter du corpus quatre textes qu'on trouve encore dans la collection de Bédier. Pour certaines chansons, elle propose une datation nouvelle.

Ces préliminaires accomplis, Schöber étudie quatre sources qui, peut-être, ont inspiré nos poètes à composer leurs chansons de croisade, à savoir la chanson de pèlerinage, la chanson d'outrée, les appels à la croisade formulés par la curie, et l'épopée. Quant aux deux premières sources, il nous reste trop peu de données pour en tirer des conclusions fiables. L'influence des documents ecclésiastiques et des prédications sur la thématique élaborée dans la chanson de croisade a déjà été démontrée par Wolfram (1886). Enfin, une brève comparaison avec l'épopée amène Schöber à constater que les deux genres présentent un certain nombre d'analogies thématiques et lexicales. Les ressemblances thématiques découlent du fait que les deux *modi dicendi* exploitent les mêmes registres authentiques, comme l'avait déjà constaté Oeding, tandis que les ressemblances lexicales s'expliqueraient par des influences réciproques.

Dans l'analyse des chansons individuelles, l'accent est mis sur le rapprochement de la chanson de croisade et de la propagande curiale. Ce n'est pas ici le lieu d'insister sur les détails ; ils seront discutés dans la section II du présent travail. Précisons seulement que Schöber a procédé de façon très systématique. Les interprétations des chansons sont précédées d'un bref aperçu des circonstances historiques auxquelles elles se réfèrent ainsi que d'un résumé de la propagande officielle (encycliques, sermons etc.) de l'époque considérée ici. Pour chaque texte, Schöber donne des renseignements sur les manuscrits, les éditions, la littérature secondaire, l'auteur et la date, ainsi que sur la langue et la versification. Puis, elle donne le texte même, qu'elle fait suivre d'une analyse. Comme les deux premières croisades ne sont représentées que par un seul poème, elle étudie également les chansons latines et occitanes liées à ces deux expéditions, ceci afin de combler cette lacune.

Les analyses sont suivies d'une étude du contexte socio-culturel des chansons. A l'exception de Hugues de Berzé, les poètes se révèlent être originaires du Nord de la France. En plus, leur prestige social et le fait qu'ils ont eux-mêmes pris la croix ont sans doute contribué à [sic] l'efficacité de leurs chansons. D'après Schöber, la discussion du conflit entre amour et devoir qu'on trouve dans les chansons de départie a sans doute également joué un rôle dans la propagande pour la croisade.

²³Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, pp.26-27.

Bien que fortement inspirées par les sources curiales, les chansons de croisade se distinguent par leur traitement de la matière qui leur est offerte. Les idées plutôt théologiques de la propagande officielle ont été traduites dans un vocabulaire laïque, et les poètes discutent également les bienfaits sur lesquels le croisé peut compter dans le monde d'ici-bas.

Dans leur totalité, les chansons de croisade témoignent d'une évolution spirituelle qui se serait produite depuis les temps de la première croisade, quand les laïcs ont vu l'occasion de bénéficier d'avantages réservés jusque-là au clergé. Ancrées ainsi dans la réalité extra-textuelle de l'époque, les chansons de croisade seraient plus qu'un jeu littéraire.²⁴

I.1.4 1984 : Dorothea C. Martin, *The Crusade Lyrics : Old Provençal, Old French and Middle High German, 1100 – 1280*²⁵

Dorothea Martin travaille les chansons de croisade dans les trois langues selon des dispositions variables, en fonction des trois grandes sections qui divisent son ouvrage. Ces parties traitent chacune d'une des trois catégories dégagées des textes analysés. Les exhortations à la croisade, en premier lieu, sont définies comme des sermons versifiés par l'analyse de chansons en ancien français telles que *Chevalier mult estes guariz* ou *Pour lou pueple resconforteir*, auxquelles sont ajoutées les pièces de Marcabru (*Pax in nomine domini*) ou les Carmina burana (*Fides cum ydolatra*). Après deux chapitres destinés à l'occitan et au moyen haut allemand, un dernier traite exclusivement des poèmes de croisade composés par Rutebeuf.

La deuxième section divise son corpus en chapitres en fonction des trois langues. Cette partie est au fondement de l'idée générale du discours de Dorothea Martin : elle étudie la thématique du conflit entre le service de Dieu et le service de l'amour et en tire une conclusion pour les chansons du XIII^e siècle. Cette dualité entraîne la distance nécessaire vis-à-vis de la ferveur religieuse pour permettre, à la suite des échecs récurrents des expéditions, l'émergence de chansons critiques et ironiques, qui sont étudiées dans la troisième section. Malheureusement, dans cette dernière partie, l'ancien français n'est représenté que par une seule chanson, attribuée à Philippe de Nanteuil, *En chantant vueil mon duel faire*, au profit de l'occitan et du moyen haut allemand.

L'hypothèse développée dans la deuxième section est exposée dès l'introduction de l'ouvrage²⁶. Cathrynke Dijkstra s'étonne que la démonstration ne prenne pas en considération d'autres influences, comme celle des *sirventes*. De plus, le corpus, qui n'est pas doté de limitations précises, s'arrête brusquement en 1239, ce qui restreint l'étendue des conclusions²⁷. Conformément à l'annonce située en introduction de l'étude, l'approche des chansons est exclusivement textuelle. Les mélodies

²⁴*Ibid.*, pp.27-28.

²⁵Dorothea MARTIN, *The crusade lyrics : old provençal, old french and middle high german, 1100-1280*, Michigan, University Microfilms International, 1984.

²⁶*Ibid.*, pp.III-IV.

²⁷Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, pp.29-30.

ne sont dès lors pas considérées.

I.1.5 1995 : Cathrynke Dijkstra, *La chanson de croisade : étude thématique d'un genre hybride*

Notre étude s'inscrit dans la continuité de cette thèse. De la même manière que ses prédécesseurs, Cathrynke Dijkstra concède une importance non négligeable au contexte historique, notamment par les descriptions du cadre juridique et de la doctrine ecclésiastique concernant les croisés, descriptions données en guise d'introduction.

La chercheuse esquisse ensuite une typologie du genre. Pour ce faire, elle se base sur un constat simple. Le public médiéval apprécie dans une œuvre les liens qu'elle tisse avec la tradition littéraire : il ne cherche pas tant un effet de connaissance que de reconnaissance²⁸. Dijkstra établit donc une liste de thèmes et de motifs qu'elle juge propres à la chanson de la croisade. Parmi ceux-ci, plusieurs sont issus du grand chant courtois. Il est impératif de les trouver accouplés à d'autres, provenant de modes de représentation (religieuse principalement) différents pour que la pièce puisse entrer dans le corpus d'étude. Aucun quota de motifs n'est défini. À côté de ce premier critère thématique, la chercheuse en ajoute un second qui se rapporte à la composition du texte. Il importe que le processus d'élaboration intègre nécessairement une référence à la situation (extra-littéraire) des croisades. Autrement dit, il faut pouvoir constater une allusion à la réalité de la croisade qui soit indispensable à la chanson pour que celle-ci intègre le corpus.

L'ensemble formé à partir de ces deux conditions, la première thématique et la seconde génétique, regroupe trente chansons. L'intégralité la collection de Joseph Bédier s'y retrouve, à laquelle s'ajoute la pièce tardive *Elas(se) ! pour quoy, mestre de Rodes*. Plusieurs cas limites sont également présentés, et leur exclusion, ou leur acceptation, est justifiée. Les trente-cinq chansons des trois corpus confondus de Bédier, de Oeding et de Schöber sont inventoriées en fin de thèse et sont toutes accompagnées de la liste des motifs qu'elles contiennent respectivement.

Dijkstra répartit les textes repris en trois catégories qu'elle étudie séparément (sans pour autant varier sa méthode). S'ensuivent les analyses de dix chansons d'appel à la croisade, de trois chansons de départie à sujet masculin, et de trois chansons de départie à sujet féminin. Les textes sont systématiquement abordés en quatre temps. D'abord, les auteurs sont présentés, ainsi que leur lien (personnel et familial) aux croisades ; si l'attribution à un trouvère est incertaine, un récapitulatif critique des hypothèses déjà formulées est proposé. Un travail de datation relative est ensuite proposé, argumenté par des références méta-littéraires et par des observations stylistiques. Dijkstra observe également les différentes éditions et leurs éventuelles divergences, avant de commenter le discours et

²⁸Paul ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p.194.

les enjeux de la chanson.

Dans la conclusion de toutes ces observations, elle propose implicitement une définition du genre. La chercheuse invoque un étirement des thématiques et des conventions littéraires de différents registres pour aboutir à l'entrecroisement de ces derniers dans un espace poétique nouveau. Ce mélange, qui confère un cachet hybride au genre, permet de dépeindre une réalité extra-littéraire. « Le genre poétique n'est pas plus défini »²⁹ dira Jean Richard. Celui-ci s'étonne par ailleurs que ni Rutebeuf ni son œuvre ne soient évoqués³⁰.

I.1.6 2016 : Projet *Troubadours, Trouvères and the Crusades*

Entre 2011 et 2016, un large travail mené par des chercheurs de l'University of Warwick, de La Sapienza (Rome) et de la Royal Holloway (Londres) a été réalisé dans le domaine de l'étude des chansons lyriques *en réponse* aux croisades en ancien français et en occitan. Le projet a abouti, entre autres, à une mise en ligne de cinquante-et-un textes en ancien français³¹. Ce nombre important s'explique par la volonté des chercheurs de couvrir toutes les chansons en lien avec les croisades, sans prendre en compte la dimension générique. Il s'agit donc de chansons lyriques en rapport avec les croisades, sans pour autant être toutes des *chansons lyriques de croisade*, comme l'explique Linda Paterson, *Principal investigator* du projet, dans un article : « *The corpus of texts is not limited to so-called "crusading songs", and we are not concerned with generic definitions but rather with the variety of responses found in some 200 troubadours and trouvères texts.* »³² Ce projet est mentionné ici dans son aspect éditorial : les trente-cinq chansons reprises dans le glossaire de Dijkstra y sont présentées, analysées et mises en perspective avec un complément enrichissant de poèmes en ancien français (sans compter la section en occitan). Les œuvres de Rutebeuf n'y sont pas non plus reprises.

Le corpus n'est pas structuré selon des balises chronologiques. Les chansons sont ordonnées alphabétiquement, en fonction des trouvères. Chaque incipit est un hyperlien qui conduit à un onglet où se trouve la chanson correspondante dans sa version intégrale. Sur cette page, une traduction en vis-à-vis est également disponible, paragraphe par paragraphe, en anglais et en italien³³. De plus, il est possible de remplacer la traduction par une colonne de notes qui analysent le texte vers par vers,

²⁹Jean RICHARD, « Cathrynke Dijkstra, *La Chanson de croisade : étude thématique d'un genre hybride* (Amsterdam : Schiphouwer et Brinckman, 1995 ; in-8°, 233 pages) », [compte-rendu], dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, 155, Genève, Droz, 1997, p.415.

³⁰*Ibid.*, p.416.

³¹Le site est en accès libre, [en ligne],
<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/>.

³²Linda PATERSON, « Lyric Responses to the Crusades. Parody and Dissent », dans *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, Margarida MADUREIRA, Carlos CLOMOTÉ CARRETO et Ana PAIVA MORAIS (dirs.), Paris, Classiques Garnier, 2016, (Rencontres, 155), p.525.

³³Les traductions en anglais sont produites par Linda Paterson et Ruth Harvey et les traductions italiennes par Luca Barbieri et Anna Radaelli.

et comparent les images communes au corpus constitué. Plusieurs informations philologiques sont données en bas de page (liste des manuscrits contenant la chanson, considérations à propos de la versification et de la musique, liste des éditions précédentes et analyse de la tradition des manuscrits). Un onglet parallèle offre une synthèse du contexte historico-littéraire et une datation relative.

Sur la page principale, une vingtaine d'incipits sont équipés d'une icône qui renvoie, par hyperlien, à la version numérique d'un manuscrit en rapport avec la chanson sélectionnée. Dans la majorité des cas, il s'agit d'une version de ladite chanson, dont le scan appartient au site de Gallica ou à celui du *Catalogue of illuminated manuscripts* de la British Library. Parfois, la page proposée présente un texte dont le contenu complète celui des vers du trouvère. Par exemple, l'icône à côté de *Diex est ausis comme li pellicans* de Thibaut de Champagne amène à un commentaire latin issu du *Somma Vitiis* à propos du comportement attribué au pélican, conformément à la rubrique « *De pellicano pulles suos suo sanguine uiuificante* »³⁴. Un autre type d'icône, adjoint à une dizaine de chansons, donne à écouter leur mélodie (la première strophe et le refrain le cas échéant), interprétée par Francesco Carapezza, ce qui permet de ne pas oublier la musicalité complémentaire aux vers.

De l'édition de Joseph Bédier au projet *Troubadours, Trouvères and the Crusades*, le corpus des chansons lyriques de croisade n'a pas atteint de taille définitive³⁵. Le genre n'a pas non plus reçu de statut stable et sa définition ne semble pas encore satisfaire pleinement tous les chercheurs. Cette modeste étude ne prétend pas obtenir un meilleur résultat dans ce domaine, ni ne le vise. Cependant, si nous voulons décrire la représentation des poètes dans les chansons lyriques de croisade, il nous faut inmanquablement circonscrire notre horizon de recherche à un ensemble jugé cohérent.

I.2 Figures parties en croisade dans la chanson lyrique

À ces remarques critiques liminaires, nous associons une première approche analytique. Il conviendra ci-dessous de présenter rapidement l'ensemble des figures qui jalonnent les chansons du corpus. Le trouvère choisit un entourage au sujet lyrique croisé, lui conférant ainsi un environnement à partir duquel il pourra construire une représentation. Les motifs qu'il exploite servent d'une part à la création poétique et d'autre part participent à l'insertion imaginaire d'un nouveau corps dans l'espace social³⁶, celui du croisé qui, parti en Terre sainte, se rattache à l'Occident (notamment) par la chanson.

³⁴Harley 3244, f.54v., [en ligne],

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?Size=big&IllID=28187>.

³⁵La diversité de tailles des corpus est reprise par Cathrynke Dijkstra dans sa thèse, (*op.cit.*, p.2), à laquelle il faudrait ajouter le résultat indéfini de Dorothea Martin et le spectre non restrictif de 51 pièces du projet *Troubadours, Trouvères and the Crusades*.

³⁶Alexandre WINKLER, *op.cit.*, p.208.

I.2.1 Le sujet lyrique masculin : le croisé

La figure principale du corpus est assurément le croisé. Le sujet lyrique, masculin (ce qu'il est dans la grande majorité des cas), prend lui-même la croix et engage les autres à le suivre, et/ou prend congé de sa dame. Les traits récurrents qui assurent une continuité littéraire à travers les chansons forment une base commune aux différents *je* rencontrés. Nous partons pour ce qui s'ensuit d'une distinction empruntée à R.Barthes.

Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage. [...] Le Nom propre fonctionne comme le champ d'aimantation des sèmes ; renvoyant virtuellement à un corps, il entraîne la configuration sémique dans un temps évolutif (biographique). En principe, celui qui dit *je* n'a pas de nom (c'est le cas exemplaire du narrateur proustien) ; mais en fait, *je* devient tout de suite un nom, son nom. Dans le récit (et dans bien des conversations), *je* n'est plus un pronom, c'est un nom, le meilleur des noms ; dire *je*, c'est immanquablement s'attribuer des signifiés, c'est aussi se pourvoir d'une durée biographique, se soumettre imaginativement à une « évolution » intelligible, se signifier comme objet d'un destin, donner un sens au temps. A ce niveau, *je* [...] est donc un personnage. Tout autre est la figure : ce n'est plus une combinaison de sèmes fixés sur un Nom civil, et la biographie, la psychologie, le temps ne peuvent plus s'en emparer ; c'est une configuration incivile, impersonnelle, achronique, de rapports symboliques.³⁷

Chacune des chansons propose donc un personnage singulier, mais qui se construit par rapport à une figure commune. Celle-ci conditionne le récit des textes et les enjeux littéraires du discours. « Comme idéalité symbolique, le personnage n'a pas de tenue chronologique, biographique ; il n'a plus de Nom ; il n'est qu'un lieu de passage (et de retour) de la figure »³⁸. C'est donc la figure qui tisse à l'avance les bases de la relation discutée à travers la chanson.

Nous ne pouvons reprendre rigoureusement la terminologie de R.Barthes, car la figure, telle qu'il la propose, est abstraite, n'appartenant, si l'on peut dire, qu'au domaine de la narratologie. Or, nous voudrions également comprendre sous ce terme tout le pan de représentation et de détermination sociales qui se joue dans les textes. De cette distinction entre figure et personnage, telle que nous la concevons, il importe donc de retenir *a minima* l'opposition entre le spécifique et le commun, entre le sujet lyrique et le croisé.

Le croisé, dans notre corpus, est inévitablement un combattant³⁹. Le pèlerin s'est mélangé au chevalier, et s'il voyage toujours vers un lieu saint afin de se purifier, il a également l'intention d'en disputer la possession⁴⁰. Le cheminement religieux s'est ainsi teinté de couleur guerrière, mais le guerrier est déjà tout autant épris d'esprit religieux. La classe des chevaliers connaît une violence maîtrisée, canalisée par une influence cléricale⁴¹. Il apparaît qu'il s'agit bien de cette catégorie de

³⁷Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.74.

³⁸*Ibid.*, p.75.

³⁹Dorothea MARTIN, *op.cit.*, p.26.

⁴⁰Alexandre WINKLER, *op.cit.*, p.40.

⁴¹Jacques LE GOFF, *L'Europe est-elle née au Moyen-Âge ?*, France, Seuil, 2003, p.79.

combattants à laquelle le trouvère fait référence et qu'il destine à la croisade :

Titres associés aux croisés : *Chevalier* I,1,17 ; XX,26,35 ; XXIV,23 ; *prudhome* VI,4 ; *Cunte* VI,8 ; VII,61 ; XX,20 ; *duc* VI,8 ; VII,61 ; *roi* VI,8 ; *Prince* VII,61 ; *Seignor* VII,13 ; XV,1 ; XXI,30,36,42 ; XXIX,1 ; *pelerin* X,10,22,34,46,58 (refrain) ; *bachelor* XV,15 ; XX,29 ; XXI,31 ; *baron* XVI,5 ; XXI,27 ; XXIII,44 ; *vavassour* XXI,32

Parmi les occurrences relevées, nous pouvons pointer le « *pelerin* » de la chanson X, *Chanterai por mon corage*, porté au refrain, qui ne présente pas de trait belliqueux. Celui-ci apparaît dès que nous examinons le vers précédent qui associe aux pèlerins un cri de guerre : « *Dex, quant crieront Outree | Sire, aidiés au pelerin* » (X, vv.9-10).

La première chanson de notre corpus est contemporaine à certains discours portant sur l'idéal chrétien de la *militia*⁴² : le milieu du XII^e siècle pense le combattant et lui attribue plusieurs valeurs. Quelques-unes sont spécifiques au croisé. Le trouvère résume parfois l'engagement dans la guerre sainte au seul geste de prendre la croix.

Prendre la croix : II,8,36 ; VI,23 ; VII,37 ; XI,17 ; XIII,9 ; XIV,31 ; XV,3 ; XXII,3,12,23,44 ; XXIII,35,40 ; XXIV,10 ; XXVIII,4 ; XXIX,23

Se croiser est symboliquement lourd de sens. Le fidèle se rapproche de la figure christique (nous y reviendrons), mais fait également preuve d'abaissement. Par cette image, il fait don de sa personne et se lie corporellement à la foi chrétienne, tout en reconnaissant la dette qu'il a envers le Seigneur depuis la Passion, dette que la guerre sainte lui permet d'acquitter⁴³. De plus, le geste a peut-être pu importer dans les mentalités de l'époque et renvoyer à une sorte de renoncement du monde.

On peut d'ailleurs se demander si le fait d'accepter de porter sur soi le signe de la croix n'exigeait pas d'un laïque une extrême humilité : en effet, au Moyen Âge, on tondait une croix sur la tête des fous ; de plus, bien qu'attestée tardivement, l'expression « faire (le signe de) la croix sur le dos de quelqu'un ou de quelque chose », signifiait « renoncer à quelqu'un ou à quelque chose », et doit avoir fourni l'expression moderne familière « faire une croix sur quelque chose », qui signifie « être contraint d'accepter l'idée que l'on a perdu quelque chose ».⁴⁴

Se marquer ainsi pouvait donc signifier abandonner, au sens fort, la vie connue jusqu'à présent, avec son confort, et s'engager pleinement dans l'expédition. Et parmi les renoncements qui causent le plus de peine, il en est assurément ici une qui se distingue encore. Le croisé, s'il est courtois, ne

⁴²Philippe CONTAMINE cite en particulier Bonizon de Sutri et son *Liber de uita christiana* dans *La Guerre au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, pp.439-440.

⁴³Alexandre WINKLER, *op.cit.*, p.43.

⁴⁴Jean-Charles HERBIN, « Croisades ? », dans *Croisades ? Approches littéraires, historiques et philologiques*, Jean-Charles HERBIN et Marie-Geneviève GROSSEL (éds.), Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2009, p.10.

manquera pas de mentionner sa dame. S'il ne l'est pas, il est possible de relever dans la ferveur religieuse un vocabulaire proche de la rhétorique courtoise.

Pour le moment, il suffit d'observer un certain parallélisme entre l'engagement de l'amant auprès de sa dame et du croisé auprès de Dieu. Il est recommandé de suivre un code, et les « deux vertus fondamentales, qui font de l'attachement à l'aimée un amour *entier* et véritable, sont la foi et la loyauté »⁴⁵. Le croisé est pareillement engagé, et est appelé « ami de Dieu ».

Croisé appelé ami de Dieu : I,51 ; II,10 ; IV,6 ; VII,26 ; XIII,3 ; XV,16 ; XXIV,19 ; XXIX,29

La posture du croisé est similaire à celle de l'amant : celui-ci subit des dommages et cherche à obtenir réparation⁴⁶. Comme nous pourrons le voir par la suite, la croisade se pense et se présente en termes de réaction, et celui qui y participe cherche à redresser un tort commis. Par exemple, Conon de Béthune excite le ressenti des chrétiens pour les encourager à prendre la croix : « *Or i parra qui a certes iert preus, | S'irom vengier la honte dolereuse | Dont chascuns doit estre iriez et honteus, | Car a no tanz est perduz li sains lieus* » (III, vv.18-21). En fait, il convient davantage de dire que, pour ce trait, la courtoisie emprunte à la logique guerrière qui transparaît inévitablement dans l'idéologie de la croisade.

Plusieurs chansons du corpus associent la quête d'amour et la victoire militaire. Le croisé aspire à gagner de la valeur aux yeux de sa dame par « la gloire des chevaliers vainqueurs »⁴⁷, contrairement à ce que nous pouvons lire dans la poésie occitane (nous y reviendrons). La prouesse guerrière sert à la fois le service de Dieu et la posture courtoise, mais est en même temps favorisée par ces derniers. D'une part, la ferveur et la promesse d'une récompense divine affermissent assurément le bras du croisé. D'autre part, le croisé amoureux n'en est que plus preux. Si nous laissons momentanément la première affirmation, nous voulons illustrer la seconde par une image tirée de la chanson XII, *Aler m'estuet la u je trairai paine*.

*Del gentil cuer Genievre la roïne
Fu Lancelos plus preus et plus vaillans ;
Pour li emprist mainte dure aatine,
Si en souffri paines et travas grans ;
Mais au double li fu gueredonans
Après ses maus Amors loiaus et fine :
En tel espoir serf et ferai tous tans
Celi a cui mes cuers est atendants.*

⁴⁵Roger DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise, contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1960, p.65.

⁴⁶*Ibid.*, p.100.

⁴⁷Jean-Charles PAYEN, « "Peregris" : De l'"amor de lonh" au congé courtois. Notes sur l'espace et le temps de la chanson de croisade », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 67, Poitiers, Université de Poitiers, 1974, p.249.

Les chansons lyriques ne sont pas les premières à approcher la figure du croisé depuis des exemples célèbres⁴⁸. Dans le cas présent, l'idée traditionnelle de l'échange d'amour qui renforce la prouesse et l'endurance de l'amant⁴⁹ crée le lien. Les aventures et les exploits guerriers de Lancelot sont implicitement mis en parallèle avec la croisade. Celle-ci est comparée à une épreuve pénible qui révèle la courtoisie de l'homme qui la surmonte. Sous cet angle, la figure du bon croisé multiplie les prouesses en Terre sainte tout en majorant son image courtoise. La dame, dont il est épris et dont il tire sa force, ne peut être momentanément oubliée, puisque « nul ne peut parfaitement être courtois s'il n'aime, car l'amour multiplie les bonnes qualités de celui qui l'éprouve et lui donne même celles qu'il n'a pas »⁵⁰.

Parmi les exemples qui seront donnés à voir à travers les textes du corpus, certaines absences étonnent. Le *Roman d'Alexandre*, par exemple, n'est repris dans aucune chanson, alors que le passage à Jérusalem est par ailleurs employé dans les textes de certains théologiens et prédicateurs⁵¹. Nous remarquons, toujours au sein du corpus qui nous occupe, une préférence accordée aux exemples chrétiens. En effet, si nous nous référons au thème des Neuf Preux, on constate que les personnages comparés avec la figure du croisé se rapprochent beaucoup plus d'Arthur, de Charlemagne et de Godefroi de Bouillon (sans pour autant que ces trois seigneurs soient directement nommés) que des preux antiques ou bibliques. L'exemple de l'illustre croisé se retrouve dans la chanson XIV, *Bernarz, di moi Fouquet, qu'on tient a sage*, dans laquelle Hugues de Berzé choisit d'évoquer Conrad de Monferrat, car ce dernier entretient des liens de parenté avec l'une des personnes que le poète tente d'entraîner dans la croisade (XIV, vv.18-24). L'exemple relatif à la cour de Charlemagne se rencontrera au point suivant.

1.2.2 Pour la gloire de la dame et celle de Dieu

Nous ne pouvons prétendre à rendre compte de la complexité de la dame courtoise, pas même appliquée au contexte de la croisade. Il faudra nous contenter ici de quelques remarques sur la manière dont elle est présentée dans le discours. L'ambiguïté qui la marque vis-à-vis du poète persiste même au-delà de son départ pour la Terre sainte. Bien qu'elle inspire le croisé, elle peut aussi être pour lui,

⁴⁸Saverio GUIDA, en introduction à son édition, estime que le deuxième moyen déployé pour galvaniser les troupes, après avoir invoqué la volonté divine, est de recourir à l'exemple des héros d'antan, et remarque que déjà Urbain II citait Charlemagne et ses paladins, prêts à sauver les saints lieux. Cette idée est développée dans *Canzoni di crociata*, Parma, Pratiche Editrice, 1992, pp.19-20.

⁴⁹Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.142.

⁵⁰Michel ZINK, *Le Moyen Age : littérature française*, Presses universitaires de Nancy, 1990, (Phares), pp.46-47.

⁵¹Christiane RAYNAUD, *Mythes, cultures et sociétés XIII^e-XV^e siècles. Images de l'Antiquité et iconographie politique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1995, p.299.

avec Amour, danger de mort⁵².

La figure de la dame n'est pas affectée par la dimension extra-littéraire que nous pouvons relever dans les chansons. Elle conserve son caractère idéal, dépersonnalisé. Selon la convention héritée de la poésie occitane⁵³, il n'est normalement pas possible de reconnaître une femme précise derrière le portrait esquissé par les paroles du trouvère. Les circonstances de la guerre sainte n'influencent pas la confection du discours à ce niveau-là et ne permettent pas de savoir si le poète s'adresse à une entité exclusivement poétique ou non.

À travers les différentes manières dont la dame est représentée, nous en relevons deux particulièrement notables. Les qualités et les atours qui lui sont attribués sont repris dans des tournures descriptives opposées. La première consiste à rassembler l'ensemble des traits louables de la dame en une seule expression qui les suppose tous : ainsi, le croisé affirme servir « *la meillour de toutes les vaillanz* » (IV, v.4). Ces périphrases superlatives annoncent la supériorité de la dame, sans l'expliquer : il importe juste de savoir qu'elle est inégalable. Plusieurs exemples jalonnent le corpus.

Tournure superlative désignant la dame : III,2-3,51 ; IV,4,55 ; VI,40 ; XVI,33⁵⁴ ; XVII,15 ; XVIII,13 ; XIX,3,10

Si le trouvère ne se satisfait pas de simplement évoquer sa dame, il peut chercher à en décrire la valeur. Il s'engage alors dans l'énumération de ses mérites : cette tentative reste vaine, car examiner chacune des parties ne permet pas d'appréhender l'harmonie qui émane de la personne. Sa beauté demeure « vide »⁵⁵, tout aussi admirable qu'insaisissable. L'éloge potentiellement infini conduit à une accumulation de louanges. Cette figure rhétorique est appelée « *membrum* » par Dragonetti (ou « *articulus* » si l'énumération n'est ponctuée d'aucune conjonction de coordination)⁵⁶. À l'inverse de la précédente, elle ne peut que difficilement se tenir sur un vers. À cause de l'étalement nécessaire à la répétition, elle force le discours à piétiner. Or, le contexte de croisade ne permet pas au trouvère d'arrêter sa chanson pour une amoureuse contemplation : ceci explique la relative rareté de cette figure dans notre corpus.

Son intérêt réside dans le choix des attributs choisis. Quand Thibaut de Champagne dit « *Ses grands biautés dont nus hom n'a pooir | Qu'il en deist la cinquantisme part, | Li dit plaisant, li*

⁵²Marie-Noëlle TOURY, *Mort et Fin'Amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2001, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 60), p.107.

⁵³Pierre BELPERRON, *op.cit.*, p.189.

⁵⁴Ce vers, « *Dame, de cui biauté fet oir* », inintelligible pour Bédier (p.185), a élégamment été compris par Luca Barbieri. Il le traduit « *Signora, che la Bellezza ha fatto sua erede* » (voir <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1152/#page1>).

⁵⁵Roland BARTHES, *op.cit.*, p.40.

⁵⁶Roger DRAGONETTI, *op.cit.*, pp.37-39.

amoreus regart | *Mi font souvent resjoïr et doloïr* » (XVIII, vv.33-36), il sélectionne ce qu'il juge être les plus grandes qualités de sa dame. La première, la beauté physique, est évoquée dans une tournure qui reprend à la fois le style superlatif et la pensée du *membrum*. La deuxième qualité, « *Li dit plaisant* », au-delà de l'attribution topoïque⁵⁷, place la chanson dans un réseau et dans une temporalité de la parole⁵⁸. Quant à la troisième, elle semble indiquer que l'amour ressenti par le poète est aussi entré dans les yeux de sa dame.

En somme, la figure de la dame rencontrée à travers le corpus n'est pas si différente de ce que nous observons ailleurs : elle est louée par le sujet lyrique qui cherche loyalement à la servir, le plus courtoisement possible. Les analyses des chapitres suivants affineront le constat et étudieront son contexte d'énonciation afin de dégager les éventuelles particularités relatives aux chansons lyriques de croisade.

La dame mystique, la Vierge, est beaucoup moins présente dans notre corpus que dans le cycle épique de croisade⁵⁹. Elle apparaît allusivement dans trois chansons (XXII,70 ; XXVIII,15), et l'une d'elles ne la mentionne qu'à l'intérieur d'une construction onomastique : Jésus est désigné comme le « *fiz Marie* » (XXI,48).

En guise d'exception, Thibaut de Champagne lui offre la part belle dans deux de ses chansons. Les deux envois lui sont dédiés. Le premier (XV,36-38) se résume en une prière : le croisé se place sous la protection de la Vierge pour la durée de la croisade. Le deuxième est un peu plus complexe. Après avoir discoursu sur le devoir de quitter sa dame, le sujet lyrique se tourne vers Marie : « *Dame des ciex, grans roïne puissans, | Au grant besoing me soiez secorans ! | De vos amer puisse avoir droite flame ! | Quant dame pert, dame me soit aidans !* » (XVII, vv.41-44). Si nous retrouvons la même demande de patronage, il est possible d'affirmer qu'elle amène à une espèce de commutation des dames. Particulièrement au dernier vers, le trouvère tisse une correspondance entre l'amour humain et l'amour divin. Si toute la chanson était dominée par le registre courtois, sa conclusion prend un ton mystique sans pour autant s'écarter du propos initial. Ce type de superposition peut rappeler la confusion qui imprègne la poésie de Jaufré Rudel et son *amor de lonh*⁶⁰.

Afin de cerner le discours qui est porté sur Dieu à travers notre corpus, nous voulons partir de deux images particulières. Ces images, singulières dans leur formulation, mettent chacune en exergue une dimension de la représentation commune.

⁵⁷*Ibid.*, p.253.

⁵⁸Cette idée occupera le point II.2.1.

⁵⁹Pascal PÉRON, *Les Croisés en Orient. La représentation de l'espace dans le cycle de la croisade*, Paris, Honoré Champion, 2006, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 86), p.255.

⁶⁰Pierre BELPERRON, *op.cit.*, p.158.

La première est tirée de la chanson VII, *Pour lou pueple resconforteir*. Le trouvère incite les seigneurs à participer à la croisade, et choisit pour cela de la présenter comme une rencontre avec Dieu.

*Prince, duc, conte, qui aveis
En cest siecle tous vos aviaus,
Deus vos ait semons et mandeis :
Guerpissiés villes et chaistiaus.
Encontre l'Espous en aleis,
(VII, vv.61-65)*

Le dernier vers cité surprend. Cathrynke Dijkstra souligne le contraste que produit cette tournure avec les expressions plus régulièrement employées. « Mettant en scène le Christ comme l'Epoux qui attendra les croisés, Renaut définit la relation entre Dieu et les chrétiens comme un amour partagé, amour présupposant des devoirs, bien sûr »⁶¹. Sur ce point, nous remarquons une correspondance avec la relation que tisse Thibaut de Champagne entre les croisés et la Vierge, à la différence non négligeable que s'observent ici des verbes de convocation. Dieu invite au minimum au voyage. L'insistance sur la volonté divine au vers 63, qui précède une injonction directe aux seigneurs leur intimant le départ, confère par ailleurs au discours un ton autoritaire. En ceci, le passage rejoint la représentation communément partagée. Dijkstra continue :

Ce sont pourtant des devoirs qu'on remplit volontairement, tandis que dans la plupart des chansons de croisade les rapports entre le Seigneur et les fidèles sont calqués sur les relations féodales entre suzerain et vassal, impliquant un système de devoirs mutuels beaucoup plus stricts et objets de toute une codification.⁶²

Le décalque de la féodalité place naturellement Dieu au sommet de la hiérarchie. Ce très grand seigneur demande donc à tous ses vassaux de s'engager dans la croisade. L'image ne se cantonne pas seulement au domaine de la convocation : le croisé est chargé de secourir Dieu qui « *est assis en son saint hiretage* » (III, v.41). La portée mystique de la guerre sainte se traduit en une vision concrète, avec des enjeux familiers. Nous aurons l'opportunité de commenter davantage cette conception physique « *De la terre Nostre Signor* » (VII, v.6) au chapitre III. Pour l'instant, notons simplement la soumission qui transparaît à travers la posture qu'adopte le sujet lyrique face à Dieu. Au gré des chansons, l'obéissance aux volontés divines résonne avec le service de la dame : le poète emploie un même vocabulaire pour parler de ses deux engagements. Par exemple, le châtelain de Couci conclut sa chanson par un jeu de répétition quelque peu troublant⁶³, en disant que « *je m'en vois servir Nostre Seingour, | Et sachiez bien, dame de grant valour, | Se je revienng, que por vos servir vais* » (IX, vv.50-

⁶¹Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.93.

⁶²*Ibidem*.

⁶³Nous réservons le commentaire de cet envoi pour le point III.2.3.

52).

La deuxième image sur laquelle nous voulons baser notre propos est issue de la chanson XIII, *Jerusalem se plaint et li païs*. Le ton y est satirique. Le trouvère, afin d'illustrer le jugement qu'il porte sur le Clergé, choisit un exemple issu de la tradition épique : « *Segneur prelat, ce n'est ne bel ne bon | Ke son secors faites tant detriier : | Vos avés fait, ce poet on tesmoignier, | De Deu Rolant et de vous Guenelon* » (vv.30-33).

Le héros Roland est invoqué pour conclure une strophe critique. L'opposition avec Ganelon est aussi nette qu'efficace. La tournure est frappante et condense tout le discours précédent en une comparaison évidente, accessible à un large public.

Il ne faut, du reste, pas s'étonner de la présence d'une référence épique à l'intérieur d'un discours qui se veut sérieux et qui traite d'un sujet aussi important que Dieu. Les théologiens et les prédicateurs n'hésitaient pas à puiser dans la littérature profane les exemples qui leur permettaient tant de capter l'attention de leur public que de faciliter la compréhension de leurs discours. La matière des chansons de geste est d'autant plus volontiers citée qu'elle est aisément compatible avec la pensée religieuse.

En effet, les chansons de geste sont beaucoup plus proches du monde clérical, elles font souvent une large place à la foi chrétienne, à l'esprit de croisade, et ce n'est pas prendre parti dans une vieille querelle que de dire que leur rédaction, éventuellement tributaire de sources cléricales, peut parfois être liée à des monastères et à des pèlerinages précis.⁶⁴

L'histoire de la *Chanson de Roland* est donc insérée dans la chanson qui nous occupe sans qu'il faille y voir une marque de grande originalité de la part du trouvère. L'originalité se trouve plutôt dans le fait de retourner ce « modèle du divertissement profane »⁶⁵ contre ceux qui ont pour habitude de l'employer.

L'image telle qu'elle est déployée n'exploite pas l'opposition entre un camp chrétien et un camp mahométan. Dieu n'est pas rapproché de Charlemagne, aidé d'une part par de bons croisés, qui seraient représentés par Roland, Olivier ou même l'Archevêque-chevalier Turpin, et trahi d'autre part par Ganelon. La question de guerre sainte n'apparaît pas dans la comparaison, seul compte le message indiquant les prélats comme des traîtres œuvrant contre les desseins divins. En même temps, faire allusion à ce héros renvoie à un univers guerrier et à sa nécessité dans l'élargissement du christianisme. La croisade est destinée aux combattants qui, par leur victoire, permettront la consolidation de la foi en Terre sainte. Les cléricaux ne doivent pas chercher à retenir les champions

⁶⁴Michel ZINK, *La prédication en langue romane. Avant 1300*, Paris, Honoré Champion, 1976, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 4), p.383.

⁶⁵*Ibid.*, p.384.

du Christ. Leur travail viendra après, une fois que le guerrier aura joué son rôle primordial⁶⁶.

Le discours porté sur Dieu à travers le corpus peut tant le relier au sort d'un croisé particulier (généralement le sujet lyrique) que l'associer à la masse informe participante à la croisade. Le Clergé en est détaché dans la mentalité du trouvère : ce dernier n'aura aucun remord à critiquer l'institution ecclésiastique si besoin. La chanson diffuse une conception personnelle de la volonté divine, fortement influencée -mais aussi pour une part affranchie- du discours théologique canonique.

1.2.3 Ennemis du croisé : menaces occidentales, danger oriental

Au niveau de la littérature de croisade, Alexandre Winkler distingue deux types d'ennemis⁶⁷. Différents indices les marquent et les rendent menaçants aux yeux du croisé. Premièrement, ils peuvent heurter sa réalité, apparaître comme étranger au monde chrétien. Le chevalier qui les affronte œuvre en quelque sorte pour rétablir l'harmonie de la Création. Deuxièmement, les adversaires du croisé peuvent le refléter. Ils sont alors dans un rapport d'*alter ego* et doivent être combattus en tant que rivaux, concurrents.

La division exposée ci-dessus se destine aux ennemis d'Orient, que le public occidental n'appréhendera qu'à partir du récit. Ce commentaire ne peut suffire pour notre corpus, car les chansons ne se contentent pas de ces adversaires. En effet, elles en représentent d'autres, qui ne sont pas forcément des guerriers, et les situent à l'intérieur de la chrétienté. Le tout premier que nous pouvons citer est immatériel et réside dans le cœur de chaque croisé, du moins avant qu'il ne s'engage : c'est le désir de continuer une vie facile, loin de la dangereuse Terre sainte. La chanson I, *Chevalier mult estes guariz*, laisse transparaître cette difficulté à surmonter :

Bien plus important cependant que l'ennemi extérieur, et peut-être plus difficile à vaincre, est l'ennemi intérieur auquel l'auteur réfère de façon implicite dans la strophe III: *Pernez essample a Lodevis, / Ki plus [en] ad que vus n'avez*: (25-6). Avant de partir pour l'Orient, il faut vaincre le désir de rester à la maison, de continuer la vie facile. Voilà la *conversio morum* que tout homme doit effectuer.⁶⁸

Le premier obstacle, ou ennemi, est donc moral. Vu l'argumentaire déployé par certains discours du corpus, nous pouvons également le qualifier de logique : il importe de faire comprendre que le choix de rester n'est pas tenable, ou n'est qu'illusoirement intéressant. Cette folle prudence qui consiste à se tenir loin des conflits ne garantit aucune protection dans cette vie⁶⁹ et, de plus, risque de

⁶⁶Jean FLORI, « La croix, la crosse et l'épée. La conversion des infidèles dans *La chanson de Roland* et les chroniques de croisade », dans Dominique BOUTET e.a. (dirs.), *Plaist vos oïr bone cançon vaillant ? Mélanges de Langue et de Littérature Médiévales offerts à François Suard*, vol.1, Paris, Lille 3, 1999, p.265.

⁶⁷Alexandre WINKLER, *op.cit.*, p.226.

⁶⁸Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.75.

⁶⁹Au contraire, R. Foreville décrit la protection apostolique qui recouvre depuis 1095 tout ce qui appartient au croisé, protection garantie par les prélats locaux, dans « Innocent III et la croisade des Albigeois », dans *Paix de Dieu et guerre sainte en Languedoc. Au XIII^e*, Toulouse, Privat, 1969, (Cahiers de Fanjeaux, 4), pp.197-198.

porter préjudice à la suivante. La tentation d'ignorer l'appel à la croisade est une pensée mensongère. Selon Thibaut de Champagne, l'idée a même une origine diabolique : « *Chascuns cuide demorer toz haitiez | Et que ja mès ne doie mal avoir ; | Ainsi les tient Anemis et pechiez | Que il n'ont sens, hardement ne pooir* » (XV, vv.29-32). En plus d'embrouiller leur raison, le démon qui retient les potentiels combattants leur retirent le goût de la prouesse : il est possible que le poète suggère par là qu'à la prudence évoquée se mêle quelque couardise. C'est aussi ce que semble suggérer les termes de « *morveus* » et de « *cendreus* » employés pour désigner ceux qui demeurent (v.18). Bédier y lit une métaphore de contes populaires : ceux qui restent préfèrent « les cendres du foyer »⁷⁰ à la prouesse chevaleresque.

Le deuxième type d'ennemis identifiables appartient à l'armée croisée. Il s'agit des seigneurs qui, bien qu'ils aient pris la croix, agissent pour leur propre compte, voire contre les intérêts de la guerre sainte (et/ou contre ceux du sujet lyrique). Le trouvère emprunte au discours satirique pour décrier les torts de ces mauvais croisés et les évoque par les termes de son choix. La liste qui s'ensuit relève les actions reprochées et adjoint les appellations choisies pour désigner les auteurs des méfaits.

Détourner l'argent de la croisade : IV,19-21, 26-27 | IV, *ces tyrans* 18, *haus barons* 34,41 ;

V, *recreanz* 12, *roi failli* 13

Reporter le départ vers la Terre sainte : VII,53-54 | VII, *li roi* 51

Se décroiser : XIII, *descroisier*⁷¹ 8

Rester inactif en Terre sainte : XX,33-34 ; XXI,3 | XX, *l'Ospitaus et li Temple* 31, *li frere chevalier* 32 ; *noz baron* XXI,3

Agir par orgueil personnel : XXI,11,15,43,45 | XXI, *Seignour prisonier* 42

Vouloir abandonner la croisade : XXIV,6 | XXIV, *couart ne losengier* 8

Avant d'entrer dans un quelconque commentaire, il est possible d'examiner une occurrence supplémentaire qui s'écarte de la norme. Dans la chanson VIII, *Li nouviaux tanz et mais et violete*, une désignation haineuse appelle certains croisés « *li felon* » (v.36). Le sujet lyrique leur reproche non pas de ne pas penser à la croisade, mais d'au contraire vouloir le contraindre à y participer ! Le discours courtois récupère la plainte satirique et la retourne contre le parti qu'elle défend normalement. Par ce jeu, le Châtelain de Couci refuse de chercher une conciliation entre la figure du

⁷⁰Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*, p.174.

⁷¹Alexandre Winkler (*op.cit.*, p.45) remarque que cette forme négative de « *crois(i)er* » est assez rare dans toute la littérature des croisades.

croisé et celle de l'amant courtois.

Il n'existe pas, à proprement parler, de figure du mauvais croisé. Puisqu'il s'agit de condamner un comportement, la satire s'attache à une personne ou un groupe de personnes, peut-être devenues personnages au sein de la chanson, mais certainement pas figures. En revanche, le satiriste appuie volontiers son propos sur des images, ou sur la comparaison avec la figure du (bon) croisé.

Dans la chanson IV, *Bien me deüsse targier*, Conon de Béthune reprend le motif de la croix : les mauvais croisés ne jouissent d'aucune protection par ce signe qu'ils dédaignent par leur comportement : « *Plus en croisa couvoitiez que creance ; | Mais cele crois ne lor iert ja guaranz : | A tels croisiez sera Dex molt soffranz | Se ne s'en venge a pou de demorance* » (vv.21-24). Pire, la croix qu'ils portent est une marque qui se retournera contre eux. Leur engagement ne peut être oublié impunément, même s'il a été pris pour de mauvaises raisons. Les derniers vers de la chanson parodique d'Huon d'Oisi retournent sur cette idée et rappellent à Conon que sa croix n'est pas plus usée que celles des *recreanz* (V,23-24).

La chanson qui fait cas des croisés rachetant leur engagement auprès des prélats les juge au moyen d'une comparaison biblique. La croix apparaît à nouveau comme le lien physique, devenu caduque, entre Dieu et ces croisés : « *Car ki pour Dieu prent le crois purement, | Il le renie au jor que il le rent, | Et com Judas faura a paradis* » (XIII, vv.9-11). La situation est différente de celle que décrivait Conon de Béthune : le poète ne doute pas de la bonne foi première des guerriers partis pour la Terre sainte, mais ne leur pardonne pas leur abandon, malgré la somme qu'ils dépensent en contrepartie. Dans le contexte de la croisade, le commerce d'argent ne vaut la prouesse guerrière et la ferveur religieuse.

L'entièreté de la faute ne revient pas exclusivement aux croisés dans cette situation. Ils la partagent (généreusement) avec un autre type de personnes : les seigneurs prélats⁷². Ceux-ci sont responsables du salut des âmes, mais pourtant proposent ce marchandage honteux. L'image de Judas introduit la critique qui leur sera dédiée dans les deux strophes suivantes : eux qui trahissent le Seigneur par appât d'un gain matériel, ils « *gardent mal leur berbis, | Quant pour deniers cascuns al leu les vent ; | Mais li pechiés les a si tous souspris | K'il ont mis Dieu en oubli pour l'argent* » (XIII, vv.12-15). Selon ces vers, les croisés sont présentés en victimes, vendus avec leur propre avoir. Les principaux fautifs sont donc ceux qui organisent ce marché de dupes.

La rapacité, l'hypocrisie, ou même l'orgueil du monde ecclésiastique sont des reproches

⁷²Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.103.

souvent évoqués par la satire⁷³. Dans ce sens, même si la critique de la chanson XIII est formulée en réaction à un contexte défini, elle s'appuie tout de même sur une tradition littéraire qui a façonné avant elle une figure de l'homme d'Église. La suite du discours accumule les griefs pour aboutir à l'image précédemment commentée de Ganelon.

Cette dernière image est réservée habituellement à la comparaison d'un adversaire courtois, que nous retrouvons également dans le corpus. Dragonetti relève l'expression « *gent Guenelon* » que le trouvère, méprisant, emploie pour désigner les *médisans*, comme il traite les *faux amants* de « *tricheor* »⁷⁴. Normalement, le poète accorde à ces figures une fonction contrastive : elles permettent de faire ressortir les qualités du vrai amant courtois⁷⁵. Dans le cadre des croisades, elles apparaissent comme un danger à la séparation : alors que le sujet lyrique courtois est loin de sa dame, les *losengiers*, qui désignent globalement ces ennemis du *fin* amant⁷⁶, sont restés et déversent leur venin. Le croisé choisit soit de recommander à sa dame de rester sourde à leurs paroles destructrices, soit tente de les contrer à l'avance.

Allusion aux *losengiers* : III,38-39 ; VIII,43 ; IX,33,38 ; X,20 ; XXIV,8

Conon de Béthune développe déjà une parade contre eux. Il part d'une réflexion simple : pour que les figures soient opérantes, le *médisant* (par ses paroles jalouses) ou le *faux amant* (par un jeu de séduction fourbe) doivent rester auprès de la dame. Ces personnages ne peuvent donc pas partir en croisade, sous peine d'empêcher leur propre nuisance. Or, s'ils ne s'engagent pas, ils ne sont pas dignes d'être écoutés.

*Et les dames qui chastement vivront,
Se loiauté font a ceus qui i vont,
Et s'eles font par mal conseil folage,
A lasches genz et mauvais le feront,
Quar tuit li bon iront en cest voiage.
(III, vv.36-40)*

Les *losengiers* sont discrédités par l'absence de leur départ. Néanmoins, le risque persiste. Le sujet lyrique féminin de la chanson X, *Chanterai por mon corage*, rassure par la constance qu'elle montre dans sa fidélité et le mépris qu'elle affiche dès qu'on lui parle d'oublier son amant : « *Et maugré tot mon lignage | Ne quier ochoison trover | D'autre face mariage ; | Folz est qui j'en oi*

⁷³Jean-Pierre BORDIER, « Rome contre Jérusalem : la légende de la *Vengeance Jhesucrist* », dans *Jérusalem, Rome, Constantinople : l'image et le mythe de la ville au Moyen Age. Colloque du Département d'études médiévales de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)*, Daniel POIRION (dir.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, (Cultures et civilisations médiévales, 5), p.94.

⁷⁴Roger DRAGONETTI, *op.cit.*, p.273.

⁷⁵*Ibid.*, p.272.

⁷⁶Emmanuèle BAUMGARTNER, « Trouvères et "Losengiers" », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 99-100, Poitiers, Université de Poitiers, 1982, p.174.

parler ! » (vv.17-20). Au reste, ces ennemis constituent tout de même une menace pour le croisé, qui peut craindre de leur part une mise à mort d'amour⁷⁷.

Après ce tour d'horizon occidental, passons aux adversaires premiers de la croisade. Les Infidèles sont abordés en tant que masse, et varient dans leur dénomination. Toutes les mentions les concernant renvoient à une rivalité ancestrale : ils sont opposés au croisé durant le présent de la chanson, mais aussi « *dans l'espace de la mémoire collective* »⁷⁸.

Mention générale : *Turc* I,3 ; III,44 ; VI,31-32 ; XXI,47 ; *Almoraviz* I,3 ; *nos anemis morteus* III,22 ; *Chaneleus* I,41 ; *ces anemis* VII,28 ; *païen* VII,5 ; XXIII,26,40,57 ; *Sarrazin* I,72 ; X,12,24,36,48,60 (refrain) ; XX,37 ; XXII,49 ; *la gent mescreant* XXVII,35 ; *la gent sens foi* XXVIII,7-8
Mention individuelle : *Sanguin le felun* I,42

Parmi les différentes appellations, plusieurs se bornent à un nom ethnique. D'autres exposent le caractère non chrétien des troupes adverses⁷⁹. À deux reprises, le mot « *anemi* » est employé : une fois il désigne les ennemis (mortels !) des croisés (III,22), l'autre fois il renvoie aux ennemis directs de Dieu : « *Saveis por coi Deus l'ait souffert ? | Il veult esproveir ces amis, | Ki servise li ont offert | A vengier de ces anemis* » (VII, vv.25-28). Le croisé affronte ce qui est contraire au Christ sous forme physique, mais il combat aussi en lui les péchés qui l'écarteraient de la volonté divine. Ces deux plans connaissent une sorte de résolution commune dans la croisade, et la lutte contre le guerrier oriental peut refléter la purification intérieure du chrétien, comme le suggère ce passage : « *Si m'ait Deus, trop avons demuré | D'aler a Deu pur la terre seisir | Dunt li Turc l'unt essiellé e geté | Pur noz pechiez ke trop devons haïr* » (VI, vv.29-32). D'une part, les Turcs ont pris possession de la Terre sainte en raison des péchés des chrétiens. Soit *noz pechiez* font référence à une négligence militaire commise, soit la domination musulmane du territoire est perçue comme une conséquence de la conduite religieuse et morale des chrétiens. D'autre part, une ambiguïté surplombe l'énonciation : la proposition finale « *ke trop devons haïr* » se relie potentiellement aux péchés, naturellement, ou au nom précédent, soit « *li Turc* ». Cet effet établi, peut-être involontairement, une équivalence implicite entre les deux éléments.

La dernière occurrence relevée parmi les mentions générales révèle un amalgame⁸⁰. Le sujet

⁷⁷Marie-Noëlle TOURY, *op.cit.*, p.161.

⁷⁸Alexandre WINKLER, *op.cit.*, p.242.

⁷⁹Pour le cas de « *Chaneleus* », Joseph Bédier (*op.cit.*, p.13) évoque M.P.Meyer qui rattache ce mot à « *Chananaeus* ». Il faut cependant comprendre « *païens* » plutôt qu'y lire une référence aux Chananéens. Ce choix de mot rejoint l'idée développée au paragraphe suivant d'une simplification de la pensée religieuse en une opposition nette entre chrétiens et non-chrétiens.

⁸⁰Comme le souligne Dorothea Martin (*op.cit.*, p.27), les poètes reformulent et simplifient la doctrine des croisades

lyrique prend congé de sa dame en disant : « *Aler m'en veul a glorious tornoi | Outre la mer, ou la gent sont sens foi, | Ke Jhesu Crist firent tant de mal traire* » (XXVIII, vv.6-8). Ce rapprochement entre les Juifs et les Musulmans est aussi présent dans les chansons épiques de croisade⁸¹ : si les premiers sont incontestablement déicides, on considère que les seconds ont attaqué les restes physiques du Christ, les reliques.

Le seul nom qui apparaît est déformé. Le seigneur sarrasin obtient par dérivation sonore un surnom, à la fois familier à l'oreille latine et hostile et néfaste par le sens qui en émane.

Un autre exemple, fameux entre tous, provient de l'atabeg de Mossoul, Zenguî (1127-1147), devenu *SANGUIN*, au terme, là encore, d'une translittération réussie : adversaire sans merci des Croisés, ce protagoniste a partie liée avec la thématique du sang qu'il fait couler.⁸²

L'armée ennemie se dote d'un général, d'un guerrier dont la malveillance s'inscrit dans son titre. Le personnage apparaît en repoussoir, comme un « alter ego chevaleresque malfaisant »⁸³ donné aux croisés. Si les chansons épiques multiplient et inventent ces adversaires miroirs, les chansons lyriques préfèrent s'en tenir aux désignations générales, et multiplier les adversaires du côté occidental.

Finalement, le croisé s'apprête incontestablement à rencontrer des ennemis lors de la guerre sainte. Mais avant de se confronter à ceux qui ont envahi leur Terre, il va s'exposer à plusieurs types de conflit : il peut rencontrer sur son chemin une adversité courtoise, religieuse, ou bien même une rivalité au sein de la *militia Christi*. Les chrétiens ne sont pas tant unis aux yeux du sujet lyrique. Ce dernier tient un discours vindicatif à propos des Infidèles avant son départ, mais retourne son agressivité contre le camp chrétien une fois qu'il s'est engagé dans l'expédition, particulièrement contre ceux qui, selon lui, empêchent l'accomplissement du plan divin.

I.2.4 À la rencontre des figures, la croisade

Lorsque, dans son discours, le trouvère organise la rencontre entre les figures décrites ci-dessus, il la situe à l'intérieur d'un contexte qui se veut réaliste, prétendant reproduire le cadre d'une croisade. Ainsi, dans plusieurs cas, les personnages des chansons apparaissent par la jonction d'une figure littéraire et d'une réalité, ou plutôt de l'interprétation de cette réalité par le poète.

D'autre part, ce que nous savons de Conon de Béthune, du Châtelain, de Thibaut de Champagne, de leurs croisades bien réelles, achevées dans la mort pour le Châtelain, nous donnent à lire ces chansons non comme un simple développement de lieux communs, ce qu'elles sont aussi, mais comme une méditation

exprimée par les théologiens : ces derniers condamnaient les persécutions envers les Juifs, pourtant les chansons semblent peu soucieuses de distinguer rigoureusement les ennemis du Christ à combattre.

⁸¹Pascal PÉRON, *op.cit.*, p.188.

⁸²Alexandre WINKLER, « L'innommable ennemi », dans *Croisades ?*, *op.cit.*, p.242.

⁸³*Ibid.*, p.243.

authentique, personnelle, sur le sens et la nécessité de la croisade.⁸⁴

Le trouvère récupère l'univers littéraire de ses chansons habituelles pour réagir face à un événement nouveau : il l'incorpore à l'intérieur de schémas poétiques qu'il connaît pour le méditer. Dans cette opération, les cadres d'énonciation réguliers, les registres, ne suffisent pas séparément et vont se confronter, s'articuler de manières originales pour permettre de représenter les sentiments et les désirs du croisé.

Il reste à savoir comment le trouvère appréhende la croisade. Pascal Péron pointe dans le prologue de la *Chanson d'Antioche* une triple caractérisation : il s'agit d'un pèlerinage, de la vengeance du Christ, ainsi que de la libération du Tombeau et de la Terre sainte.

Ces trois objectifs, qui donnent sens à la démarche du croisé, sont déterminés par sa vision du monde, vision selon laquelle deux groupes humains coexistent et s'opposent, celui des croyants et celui des incroyants, par sa sensibilité religieuse, qui fait naître en lui un attachement particulier à la personne du Christ, et par une espérance, celle du salut.⁸⁵

Cette triple détermination n'est pas absente des chansons lyriques et apparaît même sans équivoque dans les discours d'exhortation. Elle est bien sûr divisée dans les chansons : le discours met en avant un aspect, puis un autre. Les relevés reproduits ci-dessous concernent les deux derniers objectifs. L'idée de déplacement induite dans la croisade (et celle de pèlerinage) sera examinée au point III.1.3.

Aide apportée à Dieu (*Causa Dei*) : I,63 ; II,12 ; III,11,42 ; VI,3,19,23 ; XIII,4,27 ; XV,27 ; XXIII,39

Lieu de la chevalerie : III,14,50 ; XIII,37 ; XX,6 ; XXI,21-23,44 ;

Vengeance de Dieu (conquête) : I,,5,44,65,70 ; III,19-21 ; VI,30 ; VII,28,54 ; XIII,28 ; XV,6-7 ; XVI,18 ; XXII,48 ; XXIII,27,52 ; XXIV,9,15

Épreuve voulue par Dieu : I,49 ; III,50 ; VI,42 ; VII,26 ; X,30

Cependant, il n'est pas possible de réduire à ces trois points la représentation de la croisade que déploient les chansons lyriques. Si les expéditions en Terre sainte trouvent leur justification sur cette base, originaire du discours théologique, elles peuvent prendre des formes variées sous la verve des trouvères, issues d'autres registres. La comparaison féodale en est un exemple. Pour en citer un autre, dès la première chanson, *Chevalier mult estes guariz*, la croisade est présentée comme un « *turnei* » (I, v.49, et aussi XXVIII, v.6). Il ne s'agit plus d'une guerre, mais bien d'un affrontement

⁸⁴*Poèmes d'amour des XII^e et XIII^e siècles*, Emmanuèle BAUMGARTNER et Françoise FERRAND (éds.), Paris, Union générale d'éditions, 1983, p.230.

⁸⁵Pascal PÉRON, *op.cit.*, pp.185-186.

réglé, organisé entre chevaliers⁸⁶. Le tournoi n'est pas une activité valorisable selon la pensée religieuse : cette quête vaine de la prouesse n'entre pas dans l'idéal chevaleresque qu'elle prône⁸⁷. Si la première occurrence propose une sorte de compromis -le tournoi est dirigé par Dieu, entre Paradis et Enfer (I,50)-, la deuxième ne propose qu'une expression de « *glorious tornoi* » (XXVIII, v.6-8). De plus, la croisade peut inclure des objectifs secondaires, qui sont tout autant importants aux yeux des poètes : la libération (ou la vengeance) des croisés prisonniers (ou morts), est un pan de l'expédition en Terre sainte qui importe dans plusieurs textes. La chanson XXIV, *Nus ne porroit de mauvese reson*, par exemple, exprime cette idée à trois reprises (vv.17-18, 21-25, et 41-43).

Plus important encore, se limiter à cette triple conception de la croisade signifie oblitérer toute l'importance que prend l'Occident dans le corpus. Les trouvères s'attardent sur l'une des premières et des plus grandes difficultés de l'entreprise : il faut accepter de quitter le monde familial. Le rapide examen des figures présentes a pu souligner l'effort que les trouvères fournissent pour adapter la rhétorique poétique consensuelle à ce contexte précis. Outre l'idée du départ, des pensées et des registres différents s'entrechoquent et redéfinissent les relations que tisse ou détisse le sujet lyrique autour de lui.

I.3 Conclusion : Corpus, cohérence et extra-littérarité

Revenons à la question de la cohérence au sein du corpus. Les trouvères ont travaillé dans les chansons lyriques de croisade un lieu de tensions : l'entreprise vise à rendre compte de sentiments contradictoires provoqués par une superposition de représentations. Le *je* cherche à correspondre à plusieurs images à la fois, du prédicateur à l'amant, en passant par le satiriste. Les résolutions et les résultats diffèrent. Par exemple, les chansons apparemment univoques, les exhortations, vont joindre une imagerie guerrière (féodale) à l'argumentaire religieux. Le discours courtois, complétant ce premier duo, apporte une série de figures, et centralement celle de la dame, que le poète retrace, redessine, pour les insérer heureusement entre ses vers.

À travers les différents registres, la représentation d'un *je* est négociée : le sujet lyrique, face à une situation nouvelle, redéploie ses lieux communs. De sa parole naît un univers (dont il peut faire la satire) qui gravite inévitablement autour de la figure du croisé, figure qui ne cesse de se définir. L'enjeu, c'est le *moi*.

C'est du côté de cette parade du moi que se trouve, de façon beaucoup plus générale, l'expression moderne de la conscience, qui témoigne d'elle-même à travers sa capacité d'effusion. Mais cette conscience n'est que sous le regard de Dieu, et le poète ne l'oublie pas, alors même qu'il prétend que la figure bifrons qu'il

⁸⁶Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.72.

⁸⁷Philippe CONTAMINE, *op.cit.*, p.440.

construit de mots est à la fois son double et celui de l'« hypocrite lecteur ».⁸⁸

En anticipant un peu sur le sujet du chapitre suivant, il est possible de remarquer une régularité dans l'énonciation. Outre le fait que l'expression soit très généralement dirigée par une voix singulière, un *je*, nous remarquons très régulièrement une attention portée au collectif. Le discours comporte bon nombre de phrases qui incluent (au niveau du sujet ou de l'objet) un ensemble, dont le sens vaut pour tous.

nus : VI,4 ; XI,7 ; XIII,44 ; XVII,16 ; XVIII,9,12,31,33 ; XIX,13 ; XXI,1 ; XXII,10 ; XXVII,39 ; XXVIII,21

uns seus : III,29 ; V,19

tuit : III,30, VI,39 ; VII,8,31 ; XX,12 ; XXII,1,31,51,53 ; XXIII,5,54 ; XXIV,38 ; XXV,7

chascuns : III,20 ; VI,33 ; XI,5,32 ; XIII,13,22,41 ; XV,10,29 ; XXII,61

qui : I,9,21,33,45,54,65,78 (refrain) ; III,11,25,31 ; IV,41,46 ; V,6 ; VI,23,27,34 ;

VIII,23,38 ; XI,49 ; XII,43 ; XIII,9,23 ; XV,1,3,5,20 ; XXII,7,67 ; XXVI,24 ; XXIX,29

celui que/qui : II,11-12,18,33-34,39 ; VI,36-37 ; VII,77-78 ; XI,37 ; XIII,34-35 ;

XVII,32 ; XXII,5 ; XXV,17 ; *ceus que/qui* : II,7,36 ; III,37,45,47 ; VII,15-16,48 ; XI,13 ;

XXI,33-34 ;

teis ki : II,43-44

Tournures totalisantes : *li grant et li menour* III,13 ; VII,35 ; XIV,10

Restriction : VI,8 ; VII,61 ; IX,1

Opposition entre sujet × collectif : IV,6,14,16 ; VIII,27-28 ; IX,7-8 ; XI,1-2 ; XXIV,22

Le trouvère est invité à émettre des déclarations générales soit sur l'amour courtois soit sur l'idéologie de la croisade (et parfois sur l'alliance des deux). Le sujet lyrique part de sa situation personnelle pour émettre une vérité sur la figure du croisé.

*Mais, quant pour lui [Dieu] me convient vos laissier,
Je ne sai rien de greignor reprovance ;
Car cil que Dieus fait partir et sevrer
De tel amor que n'en puet retorer,
A assés plus et d'ire et de pesance
Que n'avroit ja li rois, s'il perdoit France.
(XIII, vv.35-40)*

Ce passage est divisé en trois parties. Les deux premiers vers condensent le dilemme du poète, les trois suivants l'ouvrent à la figure du croisé (courtois), et le dernier renforce et entérine le discours

⁸⁸Michel ZINK, « Poète sacré, poète maudit », dans *Les voix de la conscience. Parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*, Caen, Paradigme, 1992, p.296.

par une image féodale.

À l'intérieur de cette négociation entre le singulier et le collectif, nous pouvons souligner quelques postures typiques. Le sujet courtois peut naturellement chercher à isoler son cas pour élever son amour et sa dame au-dessus du reste : « *Quant me couvint, dame, de vos loignier, | Onques certes plus dolens hom ne fu* » (XVIII, vv.25-26). En même temps, par cette distinction, il émet une comparaison qui implique un présupposé commun entre le comparé et le comparant : lorsqu'il dit « *Hé ! Las, se nus se doit sauver dolanz, | Dont doit par droit ma merite estre granz | Quar plus dolanz ne se part nus de France* » (IV, vv.14-16), il sous-entend d'une part que le salut de toute âme s'obtient en croisade par la douleur, et d'autre part que le départ est l'une des épreuves douloureuses du voyage. La voix satirique, au contraire, ne se distingue pas de la masse, mais isole des chrétiens qui agissent en dehors de l'idéologie de croisade, ce qui équivaut à négocier par la négative la figure du (bon) croisé.

Le trouvère, en plus de son projet poétique, adopte la posture du chroniqueur officieux⁸⁹, et retranscrit au moins un point de vue de l'époque. C'est l'élément extra-littéraire que pointe Dijkstra. Par exemple, les chansons relatives à la croisade menée par saint Louis en 1248 témoignent du peu d'attention accordée au discours papal quant à la légitimité de l'expédition⁹⁰ : les trouvères chantent avec enthousiasme le ralliement autour du roi français pour mener la campagne à « l'échelle nationale »⁹¹. L'échantillon que constitue le corpus semble ainsi contredire la considération générale qui prétend que les croisades ont conservé « jusqu'à la fin le caractère d'une entreprise chrétienne collective »⁹². Cependant, les chansons pour lesquelles les efforts de datation sont restés vains déforcent le constat : il n'est pas nécessaire de s'ancrer profondément dans un contexte historique précis. Si la majorité des pièces se réfèrent à une croisade particulière, certaines se limitent apparemment à ne représenter que *la* croisade : cela suffit pour qu'apparaisse le croisé.

⁸⁹Luca BARBIERI, *op.cit.*, p.62.

⁹⁰La pensée canoniste envisageait une croisade qui serait uniquement limitée aux terres de Jérusalem et dont le droit d'appel serait exclusivement réservé au pape (Philippe CONTAMINE, *op.cit.*, p.446), ce qui s'oppose au projet décidé par Louis IX d'aller en Égypte.

⁹¹Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.131.

⁹²Paul ZUMTHOR, *Histoire littéraire de la France médiévale. VI^e-XIV^e siècles*, Genève, Slatkine, 1973, p.101.

Chapitre II : La parole, détermination du public intradiégétique et fonctions du discours

Ce deuxième chapitre propose d'interroger la façon dont les situations d'oralité sont mises en scène par les chansons, ainsi que leurs fonctions au sein du discours. Il s'agit également de comprendre comment le public intradiégétique interagit avec le sujet lyrique. Ces trois entreprises ne s'écartent pas du souci de recouper ou de discerner les traits récurrents ou dissonants de l'ensemble des chansons, mais elles dégagent, au contraire, une série de caractéristiques communes au genre et à la représentation du croisé énonciateur.

II.1 Typologie selon les destinataires : détermination du public

Comme nous l'avons vu précédemment, le « noyau dur » des chansons lyriques de croisade est déterminé par la réflexion du croisé indécis qui doit faire face à un choix impossible entre ses allégeances courtoise et religieuse. Cette hésitation fondamentale se reconnaît, dans une première approche, par la multiplication des destinataires auxquels le sujet lyrique s'adresse. En effet, le *je* construit le fil de sa chanson en se tournant vers une série de figures distinctes, alors que d'autres ne restent qu'à l'arrière-plan du discours. L'apostrophe directe amène un changement de ton, l'émotion contenue jusque-là trouve un langage lyrique plus spontané qui échappe au poète (ou qu'il feint de laisser échapper)⁹³. Certains de ces interlocuteurs renvoient indiscutablement à un répertoire spécifique, comme *Diex* ou *Amours*. Leur coprésence implique le mélange des registres auxquels ils renvoient respectivement. Une première tentative pour observer leur enchevêtrement consiste à relever les adresses contenues dans les chansons, et à évaluer l'importance de leur distribution dans les discours. Il est possible de distinguer cinq groupes de destinataires explicites.

II.1.1 Cinq destinataires types : les seigneurs, la dame, Dieu et Amour, le toponyme et la chanson

Les seigneurs. Différents agents humains contribuent à la croisade, soit dans sa préparation, soit dans sa réalisation concrète. Ils peuvent être interpellés comme seigneurs qu'on encourage à embrasser la croisade.

Chevalier I,1,17 / *Vus ki d'armes estes preisez* I,18 / *Vos qui ameis de vraie amor* II,1 / *A vous, amant, plus qu'a nule autre gent* IX,1 / *Signor* VII,13 ; XV,1 ; XXIX,1 / *Prince, duc, conte* VII,61

⁹³Roger DRAGONETTI, *op.cit.*, p.279.

Parfois, le sujet lyrique s'adresse à ceux qui empêchent le bon déroulement de la croisade, ou en retardent le lancement. Nous pouvons observer deux formules d'adresse. La première s'insère dans une chanson relative à la troisième croisade : l'interlocuteur n'est pas nommé, mais seulement caractérisé par l'action blâmable qu'il commet, en l'occurrence, la dîme saladine, levée par le roi Philippe-Auguste et dépensée pour entretenir ses armées déployées contre celles d'Henri II⁹⁴. La deuxième renvoie directement à la catégorie sociale des fautifs, soit le clergé. Les actes que le trouvère leur reproche sont insinués allusivement dans les vers qui précèdent l'interpellation. Les prélats ne sont pas épargnés de la satire, même dans un contexte fondé par la ferveur religieuse.

Vous qui dimez les croisiez IV,25 / *Segneur prelat* XIII,30

Dans plusieurs cas, le sujet lyrique destine ses vers à un interlocuteur nommé. Celui-ci est généralement un pair, éloigné pour différents motifs qui seront repris et commentés au point suivant.

Quenes V,9 / *Fouquet* XIV,14 / *Phelipe* XVI,23 / *Quens de Bar* XX,21 / (*gentilz*) *roys* XXIV,10,19,28,37

Une seule occurrence d'adresse générale explicite est donnée aux chevaliers croisés déjà partis en Terre sainte. Cependant, il s'agit d'une catégorie particulière, celle des croisés pris par l'ennemi.

Seignour prisonier, XXI,42

Dans les trois chansons où s'exprime une voix féminine, une formule destinée à l'amant parti par-delà la mer en croisade revient à deux reprises. La femme, elle, est restée. La pièce X, *Chanterai por mon corage*, ne présente pas d'adresse directe à l'amant, mais au Seigneur, auquel il est demandé de veiller sur ceux qui sont partis en son nom.

Biauz dous amis XXVI,15 ; XXVIII,9

La voix qui prononce cette dernière adresse, outre sa rareté, a un statut exceptionnel. Ce discours porté par celles qui ne vivent la croisade que par l'attente angoissée d'un éventuel retour de leur amant (et de leur mari⁹⁵) donne à entendre les plaintes complémentaires à celles des croisés. Ces chansons parlent de douleur dans la séparation, des maux d'amour qui sont traditionnellement mis dans la bouche des femmes⁹⁶. Depuis les troubadours, les hommes chantent aussi leur peine lorsqu'ils sont loin de leur dame qui constitue la deuxième sorte de destinataire.

⁹⁴Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*, p.42.

⁹⁵Emmanuelle SANTINELLI-FOLTZ, « "...Quand le mari quitta son épouse si chérie..." (Foucher de Chartres) de celles qui restent pendant la Première croisade », dans *Croisades ? Approches littéraires, historiques et philologiques*, *op.cit.*, p.206.

⁹⁶Daniel POIRION, *Précis de littérature française au Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p.149.

La dame. En effet, la dame dont le trouvère s'apprête à prendre congé ou qui demeure toujours dans l'esprit du croisé connaît peu d'apostrophes développées. Le poète lui adresse quantité de requêtes (de rester fidèle, de ne pas lui en vouloir pour son départ, de ne pas croire aux calomnies qu'elle entendra en son absence...), malgré la distance qui les sépare. Il est possible de distinguer deux types d'interlocutrices dont les approches sont différentes, sans que les tournures varient grandement. La nature de la relation est déterminante : la dame est-elle ou non éprise de son courtisan ? La chanson XXVII propose le mot *amie*, ainsi que le seul nom féminin à l'adresse, *Belle Isabel* (v.33), que l'on peut lire comme un *senhal*⁹⁷ provençal. Afin de ne pas s'écarter du propos tenu ici, il est préférable de réserver le développement de ces questions au chapitre suivant. Il suffit pour le moment d'observer la prédominance quantitative des formules neutres, et la concentration des adresses un peu plus étoffées dans quelques pièces (XII, *Aler m'estuet la u je trairai paine*, particulièrement).

Dame IX,41 ; XI,24,41 ; XII,7,25 ; XVI,37 ; XVII,1 ; XVIII,17,25,41 XIX,17,41 ; XXVIII,3 / *Douce dame* XIX,33 ; XXV,27 ; XXVIII,1 / *Douce amie* XXVII,9 / *Amie belle et gente* XXVII,38 ; *Douce dame* XII,9 ; XVIII,30 / *Dame vaillans* XII,29 / *Dame, de cui biauté fet oir* XVI,33 / *Contesse et chastelaine* XII,9 / *D'Amors droite semblance* XVIII,13

Amour et Dieu. Encourager les seigneurs à devenir des compagnons d'armes, le temps d'une croisade, signifie pour le sujet lyrique honorer son service du dieu chrétien, mais, s'il veut rester courtois, il ne doit pas oublier le service d'amour. Ces deux obligations de prime abord incompatibles se retrouvent à l'adresse. La personnification d'Amour est directement interpellée à trois reprises :

Amours III,1 ; IX,6,29 ; XIX,9

Le nombre d'occurrences d'adresses tournées vers Dieu est largement supérieur à cette faible quantité relevée. L'explication en est évidente : la condition du trouvère amant est la conséquence de son statut de trouvère croisé, ce qui n'est pas réciproque. Alors que dans le cadre d'une prédication, le *je* se borne à évoquer les plaisirs terrestres qu'il faut oublier, le *je* courtois, malgré son attachement à l'amour, ressent aussi le besoin de questionner directement le Seigneur, pour qui il est amené à quitter sa dame. De fait, Dieu sera réclamé, ne serait-ce que dans un cadre interjectif, pour le poser en contraste avec la dame délaissée : « *Ha ! Diex, dame, cist mos me rent la vie ;/ Biaus sire Diex, com il est precieus !* » (XII, vv.25-26). Les effets de ces interjections sont similaires à ceux que relevait Marjolaine Raguin pour un autre corpus de la littérature de croisade : l'énonciateur s'en remet à Dieu,

⁹⁷Michel ZINK, *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2013, p.155.

mais il place en même temps son énoncé sous ce patronage⁹⁸.

Diex III,17 ; VIII,34 ; XII,25 ; XIV,9 ; XVII,5 ; XIX,21 / *Biaus sire Diex* XII,26 ; XV,33

Les mêmes tournures apparaissent lorsque Dieu est considéré comme un interlocuteur à part entière. Il convient de souligner le cas incertain de *Dex* (XVII,5), que Joseph Bédier rehausse au niveau d'apostrophe⁹⁹, alors qu'il peut être compris comme simple interjection, comme le traduisent Luca Barbieri et Linda Paterson¹⁰⁰.

Biauz sire Diex IX,9,17 ; XV,33 ; XVII,25 / *Sire Dex* X,30 / *Dex* X,9,21,33,45,57 (au refrain) / *Sire* X,10,22,34,46,58 (au refrain) / *Biaus pere Jhesu Cris* XVII,30

Il y a encore une adresse à répertorier dans cette catégorie, mais celle-ci jouit d'un caractère spécial, à savoir qu'elle n'est présente que dans deux chansons, qui sont toutes deux attribuées à Thibaut de Champagne. Nous en avons déjà parlé : il s'agit d'une adresse à la Vierge.

Douce dame, roïne coronee XV,36 / *Virge bien aüree* XV,37 / *Dame des ciex* XVII,41

Les toponymes. Bien que les référents topographiques occupent généralement une place moindre, il arrive également qu'ils soient placés en sujets de l'énoncé. Plus rarement encore, ils sont interpellés directement.

France XX,11 ; XXIII,37 / *Jerusalem* XXIII,19 ; XXVI

Le phénomène n'apparaît que dans trois chansons, deux relativement tardives et une à la datation indéterminée. Pour une part, le trouvère s'adresse à une terre d'origine large, à un royaume. D'autre part, il ne parle qu'à la ville, centre de la Terre sainte, mais aussi propriété de la chrétienté, selon le contexte.

La chanson. Le dernier destinataire, la chanson elle-même, semble s'écarter du système binaire dans lequel les autres sont disposés. Le trouvère lui demande service dans l'envoi ou dans la dernière strophe. Il faut relever la particularité de la pièce XIV, où Hugues de Berzé s'adresse au jongleur *Bernarz* qui transmet ses vers.

Chançons IX,49 ; XVI,46 ; XX,41 / *Serventois* XXIII,47 / *Bernarz* XIV,1,17,29

Bien entendu, le retournement de la chanson sur elle-même est un thème hérité de la *cansó*¹⁰¹.

⁹⁸Marjolaine RAGUIN, *Lorsque la poésie fait le souverain. Études sur la Chanson de la Croisade albigeoise*, Paris, Champion, 2015, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 115), p.391.

⁹⁹Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*, p.194.

¹⁰⁰Voir Thibaut de Champagne, *Dame, ensint est qu'il m'en covient aler* (RS757), <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs757/#page1>.

¹⁰¹Paul ZUMTHOR, *Essai de poésie médiévale*, *op.cit.*, p.209.

Cependant, il ne se limite pas aux textes à prépondérance courtoise du corpus. La présence de ce type d'adresse dans les discours religieux s'illustre par la chanson XXIII. Outre le fait que le ton général du texte est porté sur l'exhortation militaire, le sens de *serventois*, restreint à une pièce « aux contraintes imposées par des commanditaires »¹⁰², est éclairé dans les premiers vers : « *Un serventois, plait de deduit, de joie, / Commencerai au Dieu commandement* » (XXIII, vv.1-2). Une autre lecture, qui accorde à ce terme le sens d'imitation poétique, comprend cet incipit comme une inspiration thématique des chansons de geste¹⁰³.

II.1.2 Voix polyphonique et hésitation

Deux catégories de chanson se distinguent au vu du relevé des adresses. Soit le trouvère choisit de ne parler explicitement qu'à un seul interlocuteur, soit au contraire à plusieurs, qu'il peut alors faire intervenir plusieurs fois, comme pour imiter structurellement l'hésitation entre l'amour courtois et la guerre religieuse qui fonde son propos. La multiplication des interlocuteurs n'est pas toutefois systématiquement proportionnelle à cette hésitation : la chanson IX, *A vous, amant, plus qu'a nule autre gent*, en est l'exemple. Nous retrouvons dans celle-ci bon nombre d'adresses (qui s'entrecroisent pour certaines), mais la teneur courtoise du discours est, sans équivoque, largement supérieure à son caractère religieux. La coprésence d'interlocuteurs représentatifs de registres différents est un trait qui peut impliquer l'hésitation du sujet lyrique, mais elle ne lui est pas directement proportionnelle, ce qui signifie qu'elle n'est pas suffisante pour l'expliquer. D'autres phénomènes participent à cette hésitation fondamentale au « noyau dur » du corpus.

Les résultats obtenus semblent nuancer l'apparente rigidité de la répartition catégorique de Joseph Bédier. Par exemple, dans la chanson XVI, *Au tans plain de felonie*, nous ne relevons qu'une interpellation à un pair (que Thibaut de Champagne veut persuader des bienfaits de la croisade) et deux à la dame pour qui il soupire. Ces adresses se trouvent dans deux blocs distincts de strophes : les trois premières encouragent une croisade raisonnée -par rapport aux circonstances politiques du moment-, les deux suivantes traitent du refus du poète de se séparer de sa dame. Les deux thèmes ici se succèdent sans articulation apparente¹⁰⁴, et l'envoi change encore de propos. Comment expliquer que cette chanson soit située dans la série des exhortations, et non dans les séries politique ou amoureuse ? Le critère que Joseph Bédier exploite, c'est l'orientation de la réflexion que le trouvère développe, et non la présence exclusive d'un domaine courtois ou religieux dans celle-ci. Par l'orientation de la réflexion, s'entend l'intention auctorielle, notion qui reste toujours compliquée à

¹⁰²Levente SELÁF, *op.cit.*, p.137.

¹⁰³Marie-Geneviève GROSSEL, *op.cit.*, p.32.

¹⁰⁴Cette succession d'idées qui ne suit pas une logique rigoureuse aux yeux du lecteur moderne n'a rien d'exceptionnel, comme le remarque Daniel Poirion (*op.cit.*, pp.136-137).

manipuler. Cathrynke Dijkstra s'appuie sur les chansons de Conon de Béthune :

Dans un grand nombre de textes l'intention auctorielle [...] est difficile à reconstruire. Conon de Béthune par exemple ne semble chercher qu'à exprimer le chagrin d'amour qui le tourmente — du moins à première vue. Si l'on prend en considération le nombre de vers à caractère exhortatif que véhiculent ses poèmes, il semble tout aussi possible que Conon ne mentionne son sacrifice personnel que pour persuader ses contemporains à suivre son exemple. Il faudra donc procéder avec une certaine prudence si l'on veut circonscrire l'intention de tel ou tel auteur.¹⁰⁵

La direction du poème ne se construit pas -assez souvent c'est même le contraire- par l'exclusion d'arguments en faveur de la contre-thèse : par exemple, les « prédicateurs » reconnaîtront les plaisirs terrestres pour mieux mettre en relief la supériorité de la récompense promise par Dieu, et les amants affirment l'ignominie qu'il y a à ne pas s'engager pour la gloire de *Nostre Seigneur*. Aussi, l'intention auctorielle qui se dégage d'*Au tans plain de felonie* justifie le choix de Bédier, mais cela ne signifie pas, loin de là, que l'exhortation est l'unique composante de cette chanson. Quatre vers d'ailleurs y reproduisent le discours contradictoire de *Phelipe*, auquel Thibaut de Champagne s'empresse de répondre.

Les positions antagonistes n'ont pas besoin d'être systématiquement portées par un interlocuteur défini pour être intégrées au discours, ce qui signifie de nouveau que la nuance présente dans les chansons ne s'apprécie pas exclusivement au nombre d'adresses qu'elles comportent. Si la pièce IX montre que la multiplication des interlocuteurs explicites ne renforce pas obligatoirement l'hésitation contenue dans le discours, les pièces XV et VII illustrent le fait que la proportionnalité n'est pas non plus correcte dans le cas inverse. Autrement dit, il n'est pas nécessaire que plusieurs contradicteurs soient incorporés au texte, par le truchement d'adresses variées et nombreuses, pour y trouver une pluralité d'avis. Des critiques ou des mises à distance des propos tenus par le poète peuvent apparaître notamment par la mise en scène d'un débat intérieur (*ratiocinatio*), ou par le recours au discours indirect (figure de la *communicatio*)¹⁰⁶.

*Tuit li mauvès demorront par deça,
Qui n'aiment Deu, bien ne honor ne pris;
Et chascuns dit : « Ma feme, que fera ?
Je ne lairoie a nul fuer mes amis. »
Cil sont cheoit en trop fole atendance,
Qu'il n'est amis fors que cil, sans doutance,
Qui por nos fu en la vraie crois mis.
(XV, vv.8-14)*

Les trouvères reprennent un argument exposé par une voix autre pour le contre-carrer aussitôt. Toutefois, ce procédé implique une dimension de mesure entre deux alternatives, dans le cadre d'une

¹⁰⁵Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.34.

¹⁰⁶Roger DRAGONETTI, *op.cit.*, p.43.

réflexion plus aboutie que si la contre-thèse était soutenue par les poètes eux-mêmes. L'exemple cité ci-dessus se rapproche aussi de la formule rhétorique de *l'anteoccupatio*, selon laquelle le discours prévoit et désamorce toute objection qui pourrait lui être faite¹⁰⁷, bien que dans ce cas-ci le résultat soit ambigu. La réponse donnée en XV est paradoxale dans sa formulation : dans le but d'inciter à la ferveur religieuse, le texte emprunte un motif consacré par la rhétorique courtoise telle que la question de la définition du vrai *amis*. Par cette tournure formulaire en décalage, ces quelques vers s'imprègnent d'ambivalence, alors que leur contenu prétendait clarifier l'orientation du discours, et créent une singularité textuelle non détachée de la tradition littéraire¹⁰⁸. Ce jeu formel, s'il est relevé à d'autres reprises, peut lui aussi être compris comme un outil de mélange entre les registres religieux et courtois, et *de facto* comme base stylistique des chansons lyriques de croisade.

*Cel païx devons nos clameir,
Car tuit i irons a un jor.
Jerusalem plaint et ploure
Lou secors, ke trop demoure.
A un jor ? Ki le puet savoir ?
Trop ai pairleit hardiement.
-Certes, signor, je vos di voir :
Ce u iert a jor del jugement.
(VII, vv.7-14)*

Dans ce dernier extrait, le poète ne laisse pas le temps à son public de formuler la question qu'il reprend à son propre compte. La rectification à propos de son propre discours, mélangé au refrain, transmet, selon Dorothea Martin, l'urgence qu'éprouve le trouvère à convaincre son auditoire, au vu de la situation que connaît la chrétienté¹⁰⁹. L'interpellation du vers 13 ne sert pas à intégrer l'hésitation rhétorique, qui est déjà posée, mais à marquer la séparation de savoir entre le sujet lyrique et les *signor*. La réponse qu'il leur donne est, elle aussi, non dénuée d'intérêt, et sera traitée dans le chapitre suivant, comme l'évocation de la *vraie crois* qui conclut le passage cité de XV.

Les adresses contenues dans les discours rapportés n'ont pas été relevées ici, car leur niveau d'énonciation secondaire leur retire toute fonction phatique. Bien qu'elles se trouvent dans les chansons, elles ne les orientent pas vers les interlocuteurs qu'elles désignent. Il ne serait donc pas adéquat de les prendre en compte dans la description de l'ensemble des figures auxquelles le sujet lyrique destine ses paroles.

¹⁰⁷Jean-Claude MÜLHETHALER, « Écrire sur le fil du rasoir. Pour une poétique de l'écriture satirique à la fin du Moyen Âge » (2008), dans *L'écrivain face aux puissants au Moyen Âge. De la satire à l'engagement*, Honoré Champion, Paris, (Essai sur le Moyen Âge, 67), 2019, p.180.

¹⁰⁸Paul ZUMTHOR, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p.384.

¹⁰⁹Dorothea MARTIN, *op.cit.*, pp.48-49.

II.1.3 Proximité et distance dans l'énonciation

Quel est le public devant lequel le *je* lyrique se présente ? Le contenu des propos réfère continuellement à l'espace de la Terre sainte, cependant, pas une fois celle-ci n'est représentée par un interlocuteur¹¹⁰. Le poète s'adresse exclusivement à des référents issus du côté chrétien. L'ennemi sarrasin ne connaît pas d'apostrophe, mais les seigneurs faisant *obstacle*¹¹¹ à l'*iter hierosolemitum*, oui. En un certain sens, les auditeurs des chansons connaissent le public auquel le trouvère parle¹¹². Il y a donc une proximité qui se dégage dans l'énonciation, malgré les renvois perpétuels au lointain dans les énoncés. Cet effet de voisinage est renforcé par l'emploi de marques personnellement inclusives, *nous*, qui concurrence l'usage majoritaire du *je* lyrique ou du pluriel exclusif, *vous* (ou de l'exceptionnel singulier *tu* qui ne se rapporte qu'aux toponymes en XXIII et XXVI ou à la chanson en IX).

Pronoms personnels toniques sujets : *nos nen avons* II,41; XIV,3 / *nus sumes* VI,15 / *nos devons* VII,7 / *nos nos amendon* XVI,12

Verbes conjugués sans pronom personnel tonique : *poons* II,42 / *puissons* XXIX,32 / *avom esté* III,17 / *sumes* VI,7 / *irom* III,19 ; VII,8 / *alons* XVI,13 / *laissom* III,23 / *avons demuré* VI,29 / *devons* VI,32 ; XXIX,27 / *avons usé* XIV,3 / *avons appris* XIV,5 / *savons* XIV,6; XXIX,7 / *ferions* XVI,14 / *racordons nous* XXIX, 13

Compléments d'objet sans préposition : *nos* I,38; II,3,4,22 ; VI,3 ; X,32 ; XIV,15 ; XV,23,34,38; XVI,1 ; XXIII,3,6,8 ; XXVII,8,27 ; XXIX,8,14,31

Complément précédé d'une préposition : *pur nus* I,32 ; II,21 ; III,22 ; VI,5 ; VII,18 ; XV,22,37 ; XXIX,21,28 / *entre nos* XIV,4

Déterminants possessifs: *nostre dairien plait* II,15 / *nostre salvement* XXIII,9 / *Nostre Seignour* III,7 ; VII,6 ; IX,50 ; XIII,27 ; XIX,7 ; XXV,30 / *Nostre Sire* VII,24 / *nostre creator* XXIX,13 / *nostre pastour* XIII,12 / *nos baron* XVI,5 ; XXI,3 / *noz gens* XX,34,49 / *nostre chevalerie* XX,35 / *no tanz* III,21 / *nostre eage* XIV,3 / *no vie* III, 24 / *nos cors* VI,16 / *noz pechiez* VI,32 / *no raençon* XIII,29 / *nos anemis* III,23 / *nostre iretaje* XXIX,27 / *nostre dessevrance* XI,33

Les exhortations à la croisade sont plus enclines à employer les tournures collectives. L'emploi de la première personne du pluriel suggère même la « tonalité d'un sermon »¹¹³. Cette utilisation s'approche dans son effet de celle que décrit Sophie Marnette pour les textes hagiographiques : le narrateur et les auditeurs sont mis sur un plan d'égalité, unis par « un même monde idéologique »¹¹⁴.

¹¹⁰Le cas de Jérusalem sera négocié au chapitre suivant.

¹¹¹Alexandre WINKLER, *op.cit.*, p.226.

¹¹²Roger Dragonetti (*op.cit.*, p.313) relève quatre types de personnages évoqués dans les envois, soit la dame, le protecteur ou la protectrice, le compagnon et le Pui. Ce dernier n'apparaît logiquement pas dans les chansons du corpus, mais hormis cette absence, la tradition lyrique est respectée et les interlocuteurs restent occidentaux.

¹¹³Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.94.

¹¹⁴Sophie MARNETTE, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*,

Les textes d'amour, au contraire, ne les emploieront que par contraste : tout sépare l'amant de sa dame, si ce n'est *Nostre Seignour*. Dix chansons, six d'amour, quatre de circonstances, ne comportent pas de forme relative au *nous* : IV, V, VIII, XII, XVII, XVIII, XXII, XXIV, XXVI et XXVIII.

Le relevé des destinataires explicites se heurte à quatre pièces : deux chansons (VI et XXII) paraissent dépourvues de tout interlocuteur défini et deux autres (III et VIII) ne se contentent que de l'occurrence d'un *Diex* interjectif. L'absence d'adresse dans III et VI est résolue par le *nous* : le poète s'insère dans un public chrétien dont il cherche à encourager l'engouement pour la croisade. Dans les deux chansons, un renvoi explicite au fondement de la communauté, la religion, et plus encore à la Passion (dont il sera question au chapitre suivant) accompagne les tournures collectives :

*Parti de mal e a bien aturné,
Voil ma chançon a la gent fere oïr,
K'a sun besuing nus ad Deus apelé,
Si ne li deit nul prosdome faillir,
Kar en la cruiz deignat pur nus murir :
Mult li doit bien estre gueredoné,
Kar par sa mort sumes tuz rachaté
(VI, vv.1-7)*

Nous pouvons remarquer la précaution que prend le trouvère avant de se lancer dans son exhortation. Il partage la posture du satiriste, qui doit, pour transmettre sa vérité, d'abord établir une relation de confiance avec son public¹¹⁵. Le poète a besoin de se montrer de bonne foi et expose ses intentions dès le début de son discours. Puisqu'il n'est pas dans une mauvaise disposition, il respecte le *flectere ad bonum* qui est nécessaire à la bonne réception de sa parole¹¹⁶. Nous retrouvons par ailleurs cette même prudence rhétorique dans la chanson XXIV, de manière tout aussi explicite : « *Nus ne porroit de mauvese reson | Bonne chançon ne fere ne chanter ; | Pour ce n'i veuill mettre m'entencion, | Que j'é assez autre chose a penser* » (vv.1-4).

Le rapport qui se noue dans l'énonciation entre le poète croisé et le public intradiégétique se caractérise en même temps par un mouvement inverse au premier. Le sujet lyrique, quoique entouré d'interlocuteurs « du même camp », se trouve systématiquement séparé de ceux-ci. Il ne s'adresse jamais à un *alter ego* qui occupe une position identique¹¹⁷. Que cela soit par la vassalité, la fidélité, l'engagement dans la croisade, la distance physique, la liberté, *etc.*, toute relation est marquée par une distance. Dans le cas de VIII, *Li nouviauz tanz et mais et violete*, la distance est poussée jusqu'à

Bern, Peter Lang, 1998, p.58.

¹¹⁵Jean-Claude MÜHLETHALER, *op.cit.*, p.182.

¹¹⁶*Ibid.*, p.184.

¹¹⁷C'est selon cette pensée que Dijkstra explique la différence entre les adresses dirigées vers le comte de Bar (directe) et vers le comte de Montfort dans la pièce XX, *En chantant veil mon duel faire* (*op.cit.*, p.112).

l'absence d'apostrophe : Dieu retire l'honneur et la joie *courounee* / *Qui vient d'amours* (vv.5-6 et 33-35), Amour est injuste (v.19), la dame n'a pas pitié de lui (vv.26-28), les croisés sont félons (v.36) et les non-croisés sont des traîtres (vv.47-48). À travers tout le corpus, seules deux adresses, contenues dans des discours rapportés, prononcées par saint Louis et son frère, le comte d'Artois, proposent une discussion entre deux figures semblables et proches : ils se trouvent précisément dans les strophes centrales de XXII, *Tous li mons doit mener joie*. Cela ne signifie pas pour autant qu'il ne puisse pas attribuer d'interlocuteur direct à cette chanson. Il y a bel et bien un public identifiable, quoique implicite : il s'agit de *Tous li mons*, de « tout le monde chrétien », qui constitue le public des exhortations à la croisade.

Le sujet lyrique est pris entre deux services : religion et amour, ce qui crée séparation, distance inévitable entre lui et le monde qui le requiert à deux endroits en même temps. Il s'adresse à ses seigneurs (Dieu/Amour), aux figures qui incarnent son dilemme (seigneurs/dame), aux lieux de culte (endroits), ou encore -et ceci méritera de plus amples explications- à sa chanson.

II.2 Oralités croisées : fonctions de la parole

Le discours de l'énonciateur en intègre d'autres, et les confronte pour mener sa réflexion. D'emblée, une chanson qui déploie le motif du départ à la croisade est automatiquement seconde dans une temporalité discursive : son élaboration suppose automatiquement l'existence préexistante d'un appel à reprendre la Terre sainte. La réaction quant à ce premier discours est le critère de répartition en sous-catégories : les exhortations défendent l'« *ecclesiastical view of the crusades, while the other lyrics are expressions of divergent perspectives* »¹¹⁸.

II.2.1 Dispositions des voix en présence

Plusieurs voix sont présentes dans les chansons et s'articulent de différentes manières avec celle du *je* lyrique. Ce dernier insère son discours au sein d'une multitude d'autres qui l'impactent sur différents plans avec une intensité variable. Certaines voix sont employées comme repères temporels qui se déploient parfois comme causes de la chanson.

Repères indépendants au discours : *quant crieront Outree* X,9,21,33,45,57 (refrain) ; *en nul sermon* XIII,25 *N'i avra saint qui ost un seul mot dire* XXIX,22

Repères causaux en Terre sainte : *Jerusalem plaint et ploure* VII, 9,19,29,39,49,59,69,79 (refrain), *Jerusalem se plaint et li païs* XIII,1 ; *Li roiaumez de Surie* | *Nos dit et crie a haut ton* XVI,10-11

Repères causaux en Occident : *Et les douz moz dont suet a moi parler* IX,22 ; *quant j'en*

¹¹⁸Dorothea MARTIN, *op.cit.*, p.22.

oi parler X,8 ; ele disoit XII,22 vos debonaires dis XVII, 24 ; li dit plaisant XVIII,35

Les paroles qui motivent les chansons sont de deux types, comme montré ci-dessus : on observe une distinction spatiale entre les deux. D'une part, les plaintes qui proviennent d'Orient sont toutes les trois portées par Jérusalem ou, plus largement, par le royaume dans lequel siège la ville (nous y reviendrons au chapitre suivant). Leur douleur, exprimée au présent, engendre l'appel à la croisade qui entraîne la prise de parole du trouvère. D'autre part, les paroles qui proviennent d'Occident appartiennent à la dame dont le poète se sépare ou est séparé. Toutes les occurrences se situent alors dans un contexte temporel passé ramené au présent : la chanson est motivée par la mémoire des précédents échanges.

Le cas de la chanson X est particulier. Tout d'abord, le sujet lyrique est une femme, c'est donc l'amant croisé qui est attendu : elle entend parler de lui mais ne dit pas se rappeler de ses paroles¹¹⁹. La relation y est indirecte, mais s'effectue dans un temps présent, ou du moins après le départ de son ami.

En dehors de considération temporelle, le trouvère intègre dans son discours la parole commune pour appuyer ses dires. Il peut aussi chercher à s'en distinguer.

Recours à une parole communément partagée : *j'ai oït dire en reprovier II,3 ; nul tens que l'on ne die XIV,23 ; dont i ait novele oïe XXI,22 On disoit que XXI,29 ; chascuns dit XV,9 ; aucuns dit XXII,26 ; France diroit XXIV,38*

Distinction des discours : *pour ce fait bon dieu servir que je di IV,44 ; Honiz soit il et ses preechemans V,5 ; folz est qui j'en oi parler X,20 ; quoi ke nus die XI,7 ; por riens que losengiers vos die XIX,42 ; que que nus die XXI,1*

Recoupement des discours : *houniz soit ki de lui ne dit Fi ! V,6 ; ce poet on tesmoigner XIII,32*

Il est également possible que le sujet lyrique soit interrompu dans sa pensée par ses propres sentiments qui l'empêchent de continuer plus avant. L'objet de son discours entraîne des « réactions affectives variées »¹²⁰ et un suspens (prétendument) involontaire de la maîtrise de la communication. Ces aménagements dénotent bien d'une volonté de performativité : le récitant incarne la posture du trouvère croisé et délivre à l'auditoire son état d'esprit perturbé, déchiré. Le relevé suivant ne reprend pas les interjections destinées à Dieu puisqu'elles figurent déjà au point précédent.

Interjections phatiques, précédant une adresse à l'intention d'un interlocuteur : *E !*

¹¹⁹Dijkstra distingue dans sa thèse les chansons de départie à sujet masculin de celles à sujet féminin. Le petit nombre de ces dernières ne permet pas de tirer de conclusion générale et péremptoire, mais la croisade y est présentée uniquement comme obstacle entre les amants, et comme cause de la plainte (*op.cit.*, p.113) : le ton résolument malheureux ne permet pas la rêverie ou le souvenir des temps partagés.

¹²⁰Alexandre WINCKER, *Le tropisme de Jérusalem dans la prose et la poésie (XII-XIV^e siècle)*, *op.cit.*, p.167.

XXII,42 ; *Hé !* XXIV,10 ; XXIX,9

Interjections émotives, exprimant le malheur du sujet lyrique : *Allas ! Cheitif* VI,15 ; *E !* *lais* VII,71 ; *Las !* III,49 ; IV,28 ; VIII,25 ; *Hé ! las* IV,14 ; *Ahi !* III,1 ; XI,41 ; *Ha !* XII,25 ; XX,11,21

Les deux catégories relevées renvoient à deux volontés de communication différentes. Toutes les interjections que nous avons qualifiées d'« émotives », auxquelles s'ajoutent les renvois à Dieu, appartiennent à une expression centrée autour de la personne récitant : elles traduisent sa détresse et son hésitation face à ses devoirs religieux et courtois. À l'inverse, les trois autres occurrences traduisent une interpellation. La première (XII, 42) s'inscrit dans un discours indirect : elle n'est donc pas représentative des stratégies discursives propres au sujet lyrique. Les deux dernières (XXIV,10 et XXIX,9) sont placées en premier vers de strophe. Il est possible d'ajouter à ce petit groupe les interjections « *Ha !* » de la chanson XX qui partagent cette position initiale et plusieurs des caractéristiques énoncées ci-dessous. La deuxième et la troisième strophe traitent de la même idée mais changent d'interlocuteur, si bien que l'on trouve d'abord « *Ha ! France, douce contree | Que touz seulent honnorer, | Voustre joie est atornee* » (vv.11-13) puis « *Ha ! quens de Bar, quel soufreite | De vous li François avront !* » (vv.21-22).

La rareté de ce type d'interjections n'est pas une spécificité de la chanson lyrique de croisade : la poésie médiévale en sa totalité ne se prête pas à l'articulation dans son discours¹²¹. Or, les deux extraits ci-dessous montrent un effet clair de chiasme entre leurs strophes respectives. Cette forme stylistique demande dans le discours à la fois opposition et parallélisme entre les vers séparés : le « *Hé !* » marque ici la rupture.

*Nus ne porroit de mauvese reson
Bonne chançon ne fere ne chanter ;
Pour ce n'i vueill mettre m'entencion,
Que j'è assez autre chose a penser ;
Et non pour quant la terre d'outre mer
 Voi en si très grant balance
Qu'en chantant vueil proier le roy de France
Qu'il ne croie couart ne losengier
De sa honte ne de la Dieu vengier.*

*Hé ! gentilz roys, quant Diex vous fist croisier,
Toute l'Egypte doutoit vostre renon.
Or perdez tout, s'ainsi voulez lessier
Jherusalem en tel chetivoison
Car quant Diex fist de vous election
 Et seigneur de sa venjance
Bien deüssiez mostrer vostre puissance*

¹²¹Paul ZUMTHOR, *La mesure du monde*, op.cit., p.381.

*De revengier les morts et les chetis
Qui pour Dieu sont et pour vous mort et pris
(XXIV, vv.1-18)*

La chanson XXIV modifie son plan énonciatif entre les deux strophes. La seconde actualise le discours indirect contenu dans la première : le *je* porte un discours à propos du roi de France (invoqué sous forme allocutive) jusqu'au vers 9, puis s'adresse à lui directement. L'interpellation (v.10) souligne ce changement, d'autant plus qu'elle répond à l'annonce « *roy de France* » du vers 7. Ce vers condense tout le neuvain : il s'agit de l'annonce du projet poétique à l'intérieur de celui-ci, de son introduction et de sa justification, à la manière d'une *reverdie* pour une chanson courtoise. Les vers 8-9 et 17-18 résonnent entre eux par l'emploi du mot « *vengier* » et par l'association de la figure royale et de Dieu, présentés comme maîtres conjoints de l'expédition croisée.

*Oiés, seigneur, pereceus par oiseuse,
Qui demourés, soufraiseus de tous biens,
Souviegne vous de la mort angoiseuse
Que li fiex Dieu soufri au premerien.
Il fu liés en l'estache au lien
Et fu batus d'escorgies nouveuses,
Et en la crois fu mis, ce savons bien,
Pour nous geter des paines dolereuses.*

*Hé ! cuers faillis, mauvaise chars honteuse,
Avés vous dont de morir grant paour ?
Souviegne vous de la mort dolereuse
Ki ert sans fin et tous jours iert poiours !
Racordons nous a nostre creator
Qui nous vient qerre a grant ciere joieuse
Et dit : « Ça, tuit li boin et li meillour,
K'en paradis a mout grant place oiseuse ! »
(XXIX, vv.1-16)*

La chanson XXIX joue sur le plan thématique. L'énonciation reste portée par un *je* qui invective des seigneurs indécis (*vous*) avant de se joindre à eux (*nous*) dans la même strophe, comme remarqué dans l'étude des tournures collectives au point précédent. L'opposition entre les strophes se trouve entre les vers 3(-4) et 11(-12) : le trouvère met en contraste la mort du Christ et celle qui attend ceux qui ne partiraient pas, tout en établissant entre elles une correspondance sur le plan formel. Les effets de renvois concernent aussi le mot « *oiseuse* » porté à la rime (v.1-16) qui sépare deux espaces dans lesquels il prend un sens différent. D'une part la terre d'Occident où les seigneurs, qui ont des biens (v.2), se perdent en oisiveté et d'autre part, le paradis, destiné aux croisés qui sont bons et meilleurs (v.15)¹²², où l'on trouve toujours de la place disponible.

¹²²Cette opposition entre vie céleste et vie terrestre sera abordée au chapitre suivant.

L'interpellation « Hé! » conduit donc à deux types de glissements : dans XXIV, la nature du discours change ; dans XXIX, la temporalité évoquée par le discours, d'abord tournée vers le passé, se centre sur les enjeux présents et futurs. L'articulation discursive est mise en exergue structurellement dans la chanson pour renforcer son effet d'annonce. Outre les effets rhétoriques relevés ci-dessus, il est important de considérer les deuxièmes strophes pour elles-mêmes, puisqu'elles sont indiquées comme importantes. Dans les deux cas (v.14), le poète insiste sur l'alliance personnelle que Dieu a tissée (ou veut tisser) avec le destinataire. En ce sens le *je* s'attribue le rôle de porte-parole de la volonté divine et la répand, tel un prédicateur. Il n'hésite pas à insérer dans sa chanson un espace de discours rapporté (XXIX, vv.15-16).

Prêter sa voix pour transmettre la parole de Dieu n'est pas un procédé employé uniquement par le sujet lyrique de la chanson XXIX. Comme vu précédemment, le patronage divin (obtenu par une apostrophe) permet de légitimer le discours poétique. La promotion et la légitimation de la croisade s'appuient sur la volonté divine, aussi la littérature autour de cette matière la met en scène volontiers¹²³. La chanson lyrique de croisade peut choisir de la redéployer et de se présenter ainsi comme un sermon : le *je* ici ne joue que le rôle de « l'appareil transmetteur »¹²⁴. Il est possible de distinguer, à travers les formes relevées, une reprise de ces paroles divines soit dans un discours direct, soit dans un discours indirect :

Discours direct : VII,58 ; XV24 ; XIX,15

Discours indirect : I,2,51 ; VI,3 ; VII,63 ; XIII,22 ; XXIII,6

II.2.2 Fonctions de la parole : indicatif, savoir et incapacité de dire

Le trouvère assigne, à l'intérieur de son discours (autrement dit, en dehors de toute considération esthétique et poétique), deux fonctions à sa parole. Elle reprend les besoins des figures du prédicateur et de l'amant. Premièrement, elle informe : elle partage le savoir et les considérations du *je*. La posture du prédicateur se renforce par un *ethos* rhétorique basé sur l'affirmation qui se pose comme messager diffusant son savoir (ce qui entraîne une série de vérifications et d'adhésion) avec le public à la manière d'un prêche.

Affirmation : *si en puis bien faire voire vantance* IV,5¹²⁵ ; *certes, signor, je vos le di voir*

¹²³Par exemple, Pascal Péron (*op.cit.*, p.184) remarque que Jésus Christ prend lui-même la parole pour expliquer l'idéologie de la croisade lors de la *Chanson d'Antioche*.

¹²⁴Viviane GRIVEAU-GENEST, « L'autorité de l'homélie : polyphonie et *ethos* auctorial dans les sermons de Jean Gerson », dans *La posture d'auteur : du Moyen Âge à la modernité. Actes du colloque à l'Université de Lausanne* (2013), Delphine BURGHGRAEVE, Jérôme MEIZOZ, Jean-Claude MÜLHETHALER (éds.), accessible en ligne sur Fabula, 2014, §1, [en ligne], <https://www.fabula.org/colloques/document2410.php>.

¹²⁵Cette occurrence, en vertu de l'intention auctorielle, est insérée dans cet ensemble bien que le vers porte sur la dame du croisé.

VII,13 ; *je le vos di* VII,42 *ce poroie jurer* XXV,25 *Si sai de voir* XXVI,24

Partage de savoir : *ben le savez* I,13 ; *saveis ke* II,35 ; *a certes le poons savoir* II,42 ; *savons que chascun jor vaut pis* XIV,6 ; *ce savons bien* XXIX,7 ; *ki puet savoir ?* VII,11 ; *saveis por coi Deus l'ai souffert* VII,25 ; *n'en cognoissent lou sens* VII,71 ; *Quant il savront la nouvelle* XX,23 ; *leur face a savoir* XX,46 ; *Ne savés pas l'aventure* XXII,11 ; *vous savez que* XXIV,19

La connaissance diffusée porte généralement sur la situation géopolitique en Terre sainte ou sur un élément de la doctrine religieuse. Nous remarquons une volonté de confirmer et de propager les idées à un large public, déjà uni autour de l'idéologie chrétienne. Il est possible de rapprocher cette considération avec celle que pose Sophie Marnette quant au rapport qu'entretient l'hagiographie médiévale avec les notions de savoir et de vérité.

Dans les chansons de geste et les vies de saint, le savoir (et donc la notion de vérité) est communautaire et les auditeurs/lecteurs sont mis sur pied d'égalité avec le narrateur ; mais les premières sont entièrement tournées vers le monde de la narration et du récit alors que les secondes puisent leur raison d'être dans le monde chrétien extratextuel. Les autres textes instaurent un rapport d'inégalité entre le narrateur et les auditeurs/lecteurs.¹²⁶

La chanson VII ne correspond pas à cette pensée. Les occurrences relevées y dénotent une supériorité du narrateur, conformément au contenu du premier huitain, sur son public ou une volonté d'expliquer (v.71) les images employées à l'intérieur du discours. L'occurrence de la pièce XXII, qui prend forme d'interrogation indirecte selon les différentes éditions consultées, répond aussi à une volonté de raconter une histoire (les circonstances dans lesquelles Louis IX a prononcé son vœu de partir en croisade) inconnue par le public. La chanson XX pose un problème d'un autre ordre : le rapport au savoir y est flou, artificiel. Dorothea Martin pointait déjà l'incohérence du discours¹²⁷ : Philippe de Nanteuil feint d'apprendre la cuisante défaite du 13 novembre 1239¹²⁸ à son public, mais en même temps présuppose qu'il en connaît les raisons et qu'il est en mesure de comprendre les accusations dirigées vers les ordres des Hospitaliers et des Templiers (vv.31-40)¹²⁹.

Le contexte amoureux, quant à lui, est peu propice à cette fonction de communication et d'information, qui se révèle alors plutôt par son empêchement. L'amant ne sait pas comment exprimer son sentiment, avoue son incompetence à dire, ou reprend son discours maladroit¹³⁰ :

¹²⁶Sophie MARNETTE, *op.cit.*, p.113.

¹²⁷Dorothea MARTIN, *op.cit.*, p.319.

¹²⁸Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*, p.219.

¹²⁹Ce qui rend même l'attribution douteuse pour Luca Barbieri (*op.cit.*, p.63).

¹³⁰La seule rectification de discours dans un contexte exhortatif se trouve en VII,12, où le sujet lyrique feint de réagir, comme nous l'avons vu au point précédent, aux questions de son public imaginaire.

Incapacité à dire : *qu'ai je dit ?* III,6 *penserai plus que ne di au voiage* III,52 ; *Ses grands biautés dont nus hom n'a pooir* | *Qu'il en deist la cinquantisme part* XVIII, 33-34 ; *De vos me part plus dolens que ne di* XIX,18 ; *je ne sai rien de greignor reprovance* XI,36 ; *Quant rienz qui soit ne porroit deviser* XXVI,17 ; *ke lou dime ne savroie retraire* XXVIII,20

Aveux d'ignorance : *se jou seüsse autretant a l'emprendre* XI,25 ; *Mais je ne sai ou ma joie soit prise* XXV,3

La dernière strophe de la chanson VIII, fortement ancrée dans la tradition courtoise, est représentative d'un autre rapport au savoir. Il y est question de la connaissance d'amour qui est contraire à l'éthique de *fin'amor* : la « *gent maleüree* » (v.43) disperse le secret et cause le malheur de l'amant.

*Si coiemment ai ma dolor menee
Qu'a mon samblant ne la coneüst on ;
Se ne fussent la gent maleüree,
N'eüsse pas souspiré en pardon :
Rendu m'eüst Amours mon guerredon ;
Mais en cel point que dui avoir mon don,
Lors fu m'amors enseigniee et moustree :
Ja n'aient il pardon !
(VIII,41-48)*

Les deux occurrences relevées (et particulièrement la dernière) dans la chanson Conon de Béthune, *Ahi ! Amours, con dure departie* (III), nous amènent à rapidement considérer la tradition philologique de ce texte. Sous la forme reprise ci-dessus, le vers 52, *Penserai plus que ne di au voiage*, est une conjecture de Joseph Bédier. La leçon originale, *Penserai plus que ne faz a voiage*¹³¹, provient du manuscrit C qui est le seul à contenir un envoi pour cette chanson. Le *stemma codicum* distingue deux familles, mais n'établit pas de hiérarchie entre les manuscrits. Le texte C ne jouit donc d'aucune autorité sur les autres, mais n'en subit pas non plus. Récemment, Luca Barbieri reprend l'envoi (dont le dernier vers est *penserai plux ke ne fais a voiaige*), mais l'indique comme « *molto probabilmente spurio* »¹³². Cathrynke Dijkstra ne le prend pas en compte et suit l'édition d'Alain Lerond. Ce choix se justifie entre autres par le souci de l'ordre strophique¹³³ : afin que les rimes de l'envoi correspondent à celles du dernier huitain, il faut se séparer de l'ordonnancement que donne M, manuscrit dont le texte est considéré comme le meilleur. Lerond, comme l'avait fait Axel Wallensköld, établit les six strophes en *coblas doblas* selon M (première famille du classement des manuscrits) : I et II (ie-our), III et IV (age-ont), V et VI (euse-eus). Les rimes de l'envoi correspondant à celles de III

¹³¹Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*, p.37.

¹³²<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1125/#page1>.

¹³³*Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XIIe – début du XIIIe siècle)*, Alain LEROND (éd.), Paris, PUF, 1964, (Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Rennes, 7), p.192.

et IV, Samuel Rosenberg et Hans Tischler¹³⁴ choisissent un ordre qui permette leur reprise : I, II, V, VI, III et IV. Bédier, se basant également sur M pour le texte, propose un autre arrangement qu'il emprunte à CO (deuxième famille) : I, II, VI, V, IV et III. Ce faisant, il mêle dans son édition deux familles du stemma : au reste, M était déjà généralement corrigé sur base de O.

Outre ces considérations, la question de l'envoi est aussi débattue en raison du sens final apporté à la chanson qui se répercute sur l'ensemble de la pièce. Les arguments des critiques s'appuient sur l'idée qu'ils se font de l'intention auctoriale. Or, les interprétations divergent. Wallensköld ne voit pas pourquoi Conon de Béthune exprime « son indifférence à l'égard de la croisade »¹³⁵ au vu de son intention propagandiste. Dorothea Martin se concentre sur le premier huitain et classe *Ahi ! Amours...* dans les chansons d'amour du corpus, malgré le reste de son contenu orienté vers l'exhortation¹³⁶. Conon, dans cette lecture, serait attentif à résoudre l'opposition entre le départ en croisade et la doctrine courtoise. Dijkstra et Barbieri¹³⁷ voient au contraire la femme comme tremplin vers la prédication et explique son point de vue en relevant les changements de focalisation :

La transition de l'amour à la propagande se reflète dans les changements dans la focalisation de la perspective : l'auteur passe de la première personne du singulier, véhiculant les sentiments « personnels », via la troisième personne du singulier qu'on pourrait considérer comme « neutre » à la première personne du pluriel (41). Dans ce dernier cas, le trouvère ne se présente plus comme un amant en détresse, mais il s'impose plutôt en tant que représentant de *l'ordo* des *bellatores*.¹³⁸

Cette citation porte sur un agencement strophique I, II, III, IV, V, VI. Dans l'élaboration de Bédier, les changements de focalisations sont aussi intéressants. Il importe de bien prendre en considération la présence de la deuxième personne du pluriel dans les strophes II, III et dans l'envoi. Ce *vous* qui présuppose un *je* ne dérange pas le commentaire ci-dessus : l'auteur bascule de l'expression « personnelle » à l'expression « neutre » avec une strophe de superposition (III). L'agencement selon O, avec l'ajout final de C, offre à entendre un retour des voix précédemment employées : après avoir déclaré sa peine (I), le sujet lyrique inclut son auditoire à son discours lorsqu'il se résout à partir (II) et emploie plusieurs tournures collectives (VI) qui introduisent le passage à une échelle chrétienne dans laquelle il motive son départ (V et IV) : les raisons eschatologiques dialoguent avec les situations individuelles de chacun. Puis, concluant son appel, il avertit son public (emploi du *vous* à l'impératif, v.45) du déshonneur qui menace tous ceux qui n'y répondraient pas (III). L'envoi retourne alors vers la figure du *je*, qui prend encore à partie son public

¹³⁴*Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*, Samuel ROSENBERG, Hans TISCHLER, Marie-Geneviève GROSSEL (éds.), Paris, Livre de Poche, 1995, (Lettres gothiques), pp.368-371.

¹³⁵*Les chansons de Conon de Béthune*, Axel WALLENSKÖLD (éd.), Paris, Honoré Champion, 1921, (les classiques français du Moyen Age), p.21.

¹³⁶Dorothea MARTIN, *op.cit.*, p.231.

¹³⁷Luca BARBIERI, « Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico », *op.cit.*, p.50.

¹³⁸Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.79.

(v.51). En somme, il est possible de comparer les effets de voix des deux ordres strophiques présentés ci-dessous :

Éd.Lerond : I *je* > II *je+vous* > III *il+vous* > IV *il* > V *il* > VI *nous* (effet linéaire)

Éd.Bédier : I *je* > II *je+vous* > VI *nous* > V *il* > IV *il* > III *il+vous* > VII *je+vous* (effet de boucle)

Dans la version de Bédier, le retour aux soucis d'amour personnels du sujet lyrique permet de poser un cadre autour de l'appel et de l'articuler nettement avec la doctrine courtoise : l'un ne chasse pas l'autre. Au contraire, l'exhortation à la croisade se fonde sur le souci de l'amant : nous pouvons noter l'importance accordée aux femmes dans les strophes les plus inspirées religieusement. Le discours amoureux donne l'espace au discours religieux de se déployer sans pour autant disparaître. La voix du *je* tient alors une fonction mélodique, telle que décrite par Paul Zumthor, « dans le cadre global de la chanson entière »¹³⁹ : elle permet le développement de la prédication sans entrer dans la linéarité impropre au grand chant courtois. Par ailleurs, l'autre chanson de croisade attribuée à Conon de Béthune, IV, *Bien me deüsses targier*, propose également une boucle courtoise (nous y reviendrons).

Il n'est pas lieu ici de s'aventurer davantage sur la question de l'authenticité de l'envoi. Il suffit de constater que les deux traditions (avec ou sans) de la chanson ont existé. Celle qui comportait un quatrain final, avec la forme de cadre profane englobant l'exhortation religieuse, a peut-être inspiré la structure opposée qu'adopte vers 1245 la chanson XXII *Tous li mons doit mener joie*, soit un récit profane encadré¹⁴⁰ par un appel à la croisade (lors duquel un *je* se manifeste).

Cependant, il reste encore un problème à cet envoi. La conjecture de Bédier qui lit « *dis* » à la place de « *faz* » est plaisante, tant elle boucle bien le discours : il n'est cependant pas possible de la considérer à l'exclusion de la leçon manuscrite. La traduction que donne Barbieri à ce quatrain final déforce toute la pensée propagandiste développée au-dessus :

<i>Lais! je m'en voix plorant des eulz del front lai ou Deus veult amendeir mon coraige; et saichiés bien c'a la millor dou mont penserai plux ke ne fais a voiaige. (vv.49-52)</i>	<i>Ahimè, me ne vado con le lacrime agli occhi là dove Dio vuole purificare il mio cuore; e sappiate bene che penserò più alla migliore del mondo che alla crociata¹⁴¹</i>
---	---

Peut-être serait-il possible de comprendre autrement ce dernier vers et d'en atténuer la teneur contradictoire. Dans la lecture précitée, « *fais* » prend le sens du verbe employé précédemment, soit

¹³⁹Paul ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, op.cit., pp.184-187.

¹⁴⁰Cathrynke DIJKSTRA, op.cit., p.117.

¹⁴¹<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1125/#page1>.

« *penserai* », et « *a voiaige* » est complément du verbe, en rapport comparatif avec « *a la millor dou mont* ». Faire valoir la polysémie de « *voiaige* » semble peu intéressant : le sujet lyrique parle bien de la croisade et non pas du chemin du départ qui l'y mènera. Le mot ne revêt pas encore sa signification moderne¹⁴². La conjecture de Bédier modifie la construction grammaticale de la phrase : le verbe conjugué « *di* » ne permet pas l'association comparative entre la dame et le voyage. « *Au voiage* » (selon son édition) est donc détaché du syntagme verbal et prend une valeur temporelle. Le poète pensera à sa dame plus qu'il ne peut le dire, durant la croisade. Si nous accordons cette fonction circonstancielle à « *a voiaige* », la comparaison introduite par « *plux ke* » ne s'opère plus entre deux compléments nominaux, mais entre les deux verbes. La différence sémantique sur laquelle joue l'hypothèse de Bédier (penser plus que dire) ne tient plus dès lors que « *fais* » est retenu. Le contraste se jouerait alors entre le présent et le futur : quand *je* s'en va en pleurant, il annonce qu'il pensera à sa dame durant la croisade plus encore qu'il ne le fait (maintenant). Autrement dit, il sait que sa douleur s'amplifiera avec le départ pour la croisade mais continue à désirer celui-ci pour les raisons évoquées dans les strophes précédentes. Nous pourrions objecter à cette lecture -outre le fait qu'elle n'est justifiée que par la traduction de Bédier- la construction syntaxique de l'envoi qui invite à comparer la dame et la croisade. Cette remarque peut être valide, à condition que le réseau musical des mélodies (attribuées à cette chanson) coïncide dans ses effets avec la versification, ce qui n'est pas assuré¹⁴³. Le domaine de la musicalité médiévale dépasse nos compétences, ce qui nous empêche toute vérification.

L'honneur l'emporte sur l'amour, d'autant plus que ce dernier trouve du profit dans cette séparation, aussi pénible soit-elle pour l'amant. Si nous acceptons cette interprétation du texte, le trouvère concilie les représentations courtoise et religieuse de la chevalerie, considérées comme mutuellement exclusives¹⁴⁴. La voix énonciatrice, *je*, a alors besoin d'une caractéristique sous-jacente pour remplir sa fonction communicationnelle : elle dispose stratégiquement son discours et les autres voix qui y sont présentes de façon à tenir en tension l'image du croisé qui se partage, sans préférence dans l'exemple ci-dessus, entre les deux modèles de représentation. Il s'agit de satisfaire simultanément deux registres et leurs codes respectifs d'énonciation et d'énoncé.

¹⁴²Friedrich WOLFZETTEL, *Le discours du voyageur. Le récit de voyage en France du Moyen Age au XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p.9.

¹⁴³Olivier BETTENS, « Ponctuation et lecture à haute voix : aide ou obstacle ? », dans *Ponctuer l'œuvre médiévale : des signes au sens*, Valérie GALLENT-FASSEUR, Cécile LE CORNEC-ROCHELOIS (dirs.), Genève, Droz, 2016, p.134.

¹⁴⁴Sidney PAINTER, *French chivalry. Chivalric Ideas and Practises in Mediaeval France*, Ithaca, Cornell university press, 1974, p.149.

II.2.3 Fonctions de la parole : impératif, savoir et prière

La deuxième fonction de la parole exploite la performativité du discours. En effet, il importe au trouvère d'impacter les destinataires de ses textes par la parole seulement. Les figures de prédicateur et d'amant amènent à l'utilisation de tournures impératives, ou de supplication, afin d'infléchir le monde qui l'environne.

Impératifs en contexte exhortatif : *sachiez* III,45 ; XV,1 ; XXII,19 ; *Oiés* XXIX,1 ; *faites nous outre mer compaignie* XIV,15 ; *ne le pensez* XIV,14 ;

Impératifs en contexte courtois : *sachiez* III,51 ; IX,6,51 ; XII,5 ; XXVI,10 ; XXVII,38 ; *or soiés vrais* XII,24 *ne me devès reprendre* XI,24

Impératifs en contexte satirique : *sachiez* XIII,19 ; *ne despendez pas l'avoir ainsi* IV,26 ; *ne chantez mais* V,9 ;

Les poètes « souscrivent à l'idée d'une performativité mystérieuse, capable d'infléchir le sens de l'histoire, en indexant le *dire* sur le *faire* »¹⁴⁵ : ce qui explique la quantité des emplois tournés vers un geste de réception. La question du savoir apparaît plusieurs fois sous le mode de l'ordre. Il importe au trouvère de transmettre deux types de connaissances : celles qui se rapportent aux conditions politiques et religieuses de la croisade et celles qui se rapportent à la figure-même du croisé. La première catégorie ne diffère pas des utilisations du mode indicatif, à la différence qu'elle nuance les remarques concernant le rapport collectif du savoir et de la vérité. Nous avons déjà épinglé les chansons VII et XX, dans lesquelles ce rapport était biaisé : les occurrences mises en exergue ci-dessus relèvent également de cette catégorie d'inégalité. Le sujet lyrique s'inscrit dans une relation hiérarchisée de communication, par l'impératif qu'il emploie pour introduire l'information qu'il veut partager.

À la comparaison des occurrences du verbe « *savoir* », d'une part conjugué à l'indicatif, d'autre part à l'impératif, une distinction relativement nette s'opère entre les ensembles. L'occurrence de la pièce XXII confirme la supériorité de son sujet narrateur face à son public (déjà relevée dans la tournure d'interrogation indirecte qui introduisait le récit de Louis IX).

La chanson XXVI possède également à la fois une occurrence du verbe « *savoir* » à l'indicatif (v.24) et une à l'impératif (v.10). Cette pièce amène à considérer l'autre type de connaissance transmise : le sujet lyrique module son image auprès de son public en fonction des informations sur lesquelles il veut attirer son attention. Le rapport de connaissance ou de vérité entretenu avec le public

¹⁴⁵Alexandre WINKLER, *op.cit.*, p.166.

est dès lors biaisé. Le *je* de la pièce XXVI est féminin et se pose comme résolument courtois : les deux utilisations du verbe « savoir » se contextualisent autour d'un choix net en faveur de l'amour face à la religion. La première occurrence prend une tournure impérative : « *Jherusalem, grant damage me fais, | Qui m'as tolu ce que je plus amoie. | Sachiez de voir ne vos ameraï maiz, | Quar c'est la rienz dont j'ai plus male joie* » (vv.8-11). Par cet ordre, le sujet lyrique féminin donne une information sur son discours. La connaissance porte en quelque sorte directement sur la chanson, dont le ton et le propos sont résumés dans ces vers. La deuxième occurrence, où le verbe savoir est conjugué à l'indicatif, s'insère au contraire dans le discours. L'information apportée a une importance beaucoup plus locale, elle permet juste d'introduire l'idée sentimentale qui sera exprimée par la suite : « *Si sai de voir que qui muert por amer | Trusques a Deu n'a pas c'une jornee. | Lasse, mieuz vueil en tel jornee entrer | Que je puisse mon douz ami trover,* » (vv.24-27).

Par ailleurs, plusieurs prières se remarquent à travers le corpus : l'énonciateur cherche dans sa chanson à influencer la réalité présente (ou future) à laquelle il est confronté, par la demande d'une bénédiction. Nous appuyons ici notre propos sur quelques exemples significatifs. Le registre religieux se prête naturellement au discours prédicateur, cependant, les occurrences de prière s'observent plus souvent dans le contexte courtois du corpus. Cette insertion d'expressions religieuses dans des chansons d'amour n'est pas caractéristique du contexte de la croisade¹⁴⁶, mais y joue sans doute un effet de mélange des styles. Cet emploi apporte immédiatement une connotation de piété à l'image du croisé. Les sujets lyriques féminins que nous trouvons dans le corpus semblent disposés à la prière : dans la chanson X, la demande à Dieu portée au refrain (exprimée à cinq reprises) associe la dame délaissée à la vaillance religieuse des croisés. Emprunter ainsi la voix féminine signifie employer une voix autre, ce qui permet au trouvère d'« accéder à la plainte sans honte ni déshonneur »¹⁴⁷ pour la représentation du croisé.

L'effet est le même dans la chanson XXVIII. La forme du texte imite un jeu parti entre deux amants. En guise de réponse à l'homme qui lui annonce « *Mercit, dame ; a mains jointes vos proi, | Se seux croixiés, ne vos doie desplaire* » (vv.3-4), la dame prie pour son retour avec application. Sa réponse laisse entendre un écho aux vers précités, ce qui lie les deux figures : « *A mains jointes a la mere Deu proi | Ke vos ramoinst et vos laist grant bien faire !* » (vv.15-16).

La tournure similaire n'a cependant pas la même portée : l'une est courtoise, l'autre religieuse. Il importe ici de remarquer la différence de prières. L'attribution de piété, apportée à la représentation du sujet croisé, est conforme aux demandes formulées pour un destinataire céleste : dans tout autre

¹⁴⁶Roger DRAGONETTI, *op.cit.*, p.120.

¹⁴⁷Marie-Geneviève GROSSEL, « Quand le monde entre dans la chanson », *op.cit.*, p.28.

cas, il s'agit d'une récupération du discours. La chanson IX, *A vous, amant, plus qu'a nule autre gent*, donne un exemple net de demande pour une bénédiction divine. Après avoir interpellé Amour et Dieu, le *je* se tourne vers sa dame et prie pour elle, pour sa fidélité et pour son honneur (son discours courtois s'imprègne du poids spirituel de la croisade). À l'inverse, les formules de prière à destinataire terrestre jouent de la réappropriation du discours religieux dans d'autres contextes : dans les vers précités, la dame courtoise est mise indirectement en équivalence avec la Vierge.

Pour citer un dernier exemple, dans la chanson XIV, *Bernarz, di moi Fouquet, qu'on tient a sage*, l'énonciateur mande un messenger pour inviter de sa part Fouquet¹⁴⁸ à le rejoindre en croisade, et use à deux reprises du verbe « prier » : la première occurrence présente une première fois le sujet lyrique comme croisé modèle qui propage sa ferveur religieuse. Le deuxième emploi, situé dans l'envoi, joue de ce statut de croisé : l'énonciateur se cache plaisamment sous son engagement pour charger le marquis de rémunérer de sa part le messenger qu'il lui a envoyé.

*Bernarz, encor me feras un message
Au bon marchis cui aim sanz tricherie,
Que je li pri aut en cest voiage,
[...]
Bernarz, di moi mon seignor au marchis
Que de part moi te dont ce que m'as quis,
Que j'ai la croiz qui me defent et prie
Que ne mete mon avoir en folie.
(XIV, vv.17-19 et 29-32)*

II.2.4 Fonctions de la chanson

Fort de ces observations, il est à présent intéressant d'étudier la place qu'occupe la chanson elle-même dans le discours du sujet lyrique. Comme relevé au point précédent, elle jouit d'une intention non négligeable dans l'énonciation. Cette présence est caractéristique du grand chant courtois : la chanson d'amour cherche à imiter le sentiment qui est sa cause. Dans cette conception, « J'aime » et « Je chante » se valent sémantiquement¹⁴⁹. Les deux activités sont liées : Michel Zink remarque que Bernard de Ventadour conseillait déjà de suivre les commandements d'Amour pour trouver les meilleurs vers. Comme dit précédemment, peut-être par décalque, la ferveur religieuse (selon l'ouverture de XXIII, *Un serventois, plait de deduit, de joie*) semble aussi corrélée à la production de chansons.

Il importe de distinguer les différentes façons selon lesquelles le trouvère intègre des références au chant. À plusieurs occasions, il mentionne d'autres chansons que les siennes, comme

¹⁴⁸Le manuscrit H identifie le trio comme Hugues de Berzé s'adressant à Fouquet de Romans par l'intermédiaire du jongleur Bernart d'Argentaou (voir Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*, pp.162-163).

¹⁴⁹Michel ZINK, *Le Moyen Age : littérature française*, *op.cit.*, pp.50-51.

notamment celles des oiseaux : celles-ci peuvent être, suivant le thème de la *reverdie*, causes du discours en question. La chanson II, *Vos qui ameïs de vraie amor*, en donne un exemple :

*Vos qui ameïs de vraie amor,
Escveillés vos, ne dormeis mais :
L'aluete nos trait lou jor
Et si nos dit an ces refrais
Ke venus est li jors de païx
Que Deus, per sa trës grant dousor
Donrait a ceals ki por s'amor
Panront la creux [...]
(vv.1-8)*

Nous observons ici un mélange de style : le motif courtois, renforcé par l'adresse initiale, est détourné pour servir un propos d'exhortation. Ce procédé n'est pas exceptionnel : la reprise d'une strophe printanière permet de capter l'attention du public et dynamise le discours¹⁵⁰. Comme nous l'avons vu pour la *Chanson de Roland*, le trouvère emprunte à la littérature profane pour jouer avec les horizons d'attente des auditeurs. Le basculement d'un registre à l'autre se situe aux vers 5-6, qui curieusement évoquent la paix pour introduire la croisade¹⁵¹. L'horizon d'attente est bousculé. L'effet esthétique imite un mouvement de conversion du lyrisme courtois, mondain, aux thématiques pieuses¹⁵². Au reste, il est également possible que le trouvère parle de chansons qui proviennent de sa dame ou de ses pairs, mais ces sujets seront traités ultérieurement.

Paul Zumthor observe la localisation des termes « chanter » ou « chanson »¹⁵³ : outre le « discours narratif » (contextualisant la chanson par le chant d'oiseaux, à l'instar des vers cités ci-dessus), le « discours allocutif » ouvre un contact et annonce le chant tout en le réalisant déjà. Il est alors possible que le *je* explique la raison de sa prise de parole. Souvent dans ce cas, il invoque Amour ou sa dame, et se lamente de ses malheurs. Cette introduction révèle trois types différents de causes du chant :

Cause courtoise : *Bien me deüsse targier | De chançons faire et de mos et de chans, | Quant me convient eslongier | De la meillour de toutes les vaillanz* IV,1-4 ; *Li nouviaux tanz et mais et violete | Et lousseignolz me semont de chanter* VIII,1-2 ; *S'ainc nus morut pour avoir cuer dolent | Ja ma mais par moi n'iert meüs vers ne laiz* IX,7-8 ; *Chanterai por mon corage | Que je vueill reconforter* X,1-2 ; *Li douz penser et li douz souvenir | Mi font*

¹⁵⁰Michel ZINK, *La prédication en langue romane*, op.cit., p.274.

¹⁵¹Jacques LE GOFF, *L'Europe est-elle née au Moyen Âge ?*, op.cit., p.129.

¹⁵²Friedrich WOLFZETTEL, « A propos de la poésie religieuse au Nord de la France : piété, poétique et fonction sociale [1993] », dans *La Poésie lyrique du Moyen Âge au Nord de la France. Études choisies*, Paris, Honoré Champion, 2015, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 113), p.106.

¹⁵³Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, op.cit., pp.210-211.

mon cuer espanre de chanter XVIII,1-2 ; Novele amors s'est dedanz mon cuer mise| qui me semont de faire novel chant XXV,1-2

Cause religieuse : *L'aluete nos trait lou jor| Et si nos dit an ces refrais II,3-4 ; Voil ma chançon a la gent fere oïr | K'a sun besuing nus ad Deus apelé VI,2-3 ; Vos vuel en chantant resconteir| lou grant damage et la dolour| Ke li païen font outre meïr| De la terre Nostre Signor VII,3-6 ; Un serventois, plait de deduit| Commenceraï au Dieu commandement XXIII,1-2*

Cause circonstancielle : *Et entre nos baron| Faisons tot le siecle empirier,| Que je voi escomenier| Ceus qui plus offrent reson,| Lors vueil dire une chançon XVI,5-9 ; En chantant veil mon duel faire,| Pour ma douleur conforter| Du preu conte debonnaire| Qui seut los et pris porter XX,1-4 ; Ne chant pas, que que nus die,| De cuer lié ne de joios,| Quant noz baron sont oisos| En la terre de Surie XXI,1-4 ; Qu'en chantant vueil proier le roy de France XXIV,7*

La composition d'une chanson motivée par le sentiment amoureux est une formule conventionnelle. La ferveur religieuse peut également, comme vu précédemment, pousser le trouvère, voire s'emparer de lui, pour réaliser un discours versifié, sans aucune activité réflexive, à la manière d'un antique *furor poeticus*¹⁵⁴. Dans quatre chansons¹⁵⁵, la prise de parole est explicitement déterminée par un événement historique. Parmi celles-ci, XVI *Au tans plain de felonie* s'ouvre sur une contextualisation imprégnée de la pensée de décadence du siècle. Philippe Ménard exemplifie cette idée par le texte de la *Vie de saint Alexis*, qui comporte également la formule, répandue en hagiographie, du temps qui a empiré¹⁵⁶. Les pièces XX et XXI jouent manifestement avec le registre courtois dans leurs premiers vers (le début de XXIV porte sur des considérations trop générales pour permettre une identification d'un registre particulier) avant de situer leur chant dans un contexte précis et créent ainsi un effet de retard, ou de glissement. Cette remarque rappelle la difficulté à circonscrire clairement l'intention auctoriale : l'annonce-même de la chanson se teinte d'ambiguïté. La deuxième partie de XVI traite de la dame qu'il faut malheureusement laisser, sans que la première strophe puisse le laisser penser. De la même façon, la chanson de Conon de Béthune, *Bien me deüsse targier* (IV), sous-entend un propos courtois avant de basculer dans une exhortation mêlée d'une satire envers le

¹⁵⁴Alain BILLAULT, « La folié poétique : remarques sur les conceptions grecques de l'inspiration », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, (Lettres d'humanité, 61), p.29.

¹⁵⁵Toutes assez tardives dans le corpus, relatives aux croisades de 1239 ou de 1248.

¹⁵⁶Philippe MÉNARD, « Le sentiment de décadence dans la littérature médiévale », dans *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, Emmanuèle BAUMGARTNER et Laurence HARF-LANCNER (dirs.), Genève, Droz, 2003, (Publications romanes et françaises, 231), pp.142-143.

pouvoir royal.

Les références internes aux chansons se situent rarement dans les strophes centrales : leur topographie, sur le plan textuel, se répartie principalement aux deux extrémités du discours. Nous négligerons donc momentanément les quelques occurrences relevées avant les envois ou les strophes les précédant :

Or ai je dit des barons ma semblance. | Se lor en poise ce que je le di, | Si se preignent a mon maistre d'Oisi, | Qui m'a apris a chanter dès enfance IV,49-52 ; *De moie part di, chançons, si t'en croie, | Que je m'en vois servir Nostre Seignour, | Et sachiez bien, dame de grant valour, | Se je revieg, que por vos servir vais.* IX,49-52 ; *Li chastelains d'Arras dit en ses chans | Ne doit avoir amour vraie enterine | Ki a la fois n'en est liés et dolans : | Par ce se met del tout en ses comans* XII,41-44 ; *Bernarz, di moi mon seignor au marchis* XIV,29 ; *Chançon, va me dire Lorent | Qu'il se gart outreement | De grant folie envahir,* XVI, 46-48 ; *Chançons, qui fus compensee | De douleur et de pitié, | Va a Pitié, si li prie,* XX,41-43 ; *Va, serventois, ton message conter* XXIII,47 ; *Ge chant d'amors leas ou j'ey m'entente, | Ne ge ne kier ke mes cuers s'en repente* XXVII,45-46

Pour saisir au mieux la particularité des chansons lyriques de croisade, il semble bon de partir de considérations générales. Une chanson ne peut se concevoir sans son accomplissement oral, soit une performance qui réunit physiquement un énonciateur et un public. L'œuvre est réalisée dans cette perspective : le temps de la récitation prévaut sur celui de la composition¹⁵⁷. L'auteur dans cette conception n'existe pas, ou alors est caché et absorbé par le jongleur : « Le public ne voit pas un texte écrit avec, en tête, le nom de celui qui l'a composé ; il *entend* un texte dont les paroles sont, et ce pour la durée du chant, assumées par celui qui l'interprète »¹⁵⁸. La figure de cet interprète en devient complexe : alors qu'il se réapproprie les propos de la chanson, il les rend caduques. Comment peut-il à la fois se tenir devant une assemblée et prétendre en être séparé ? L'éloignement du croisé, dans la pensée du pèlerinage, implique obligatoirement une rupture avec son entourage et sa terre¹⁵⁹, et les chansons relevées ci-dessus insistent toutes sur cette impossibilité de maintenir le contact. Lorsque nous observons les occurrences où la chanson est portée au statut d'interlocuteur, des impératifs (non relevés précédemment en raison de leur contexte particulier) liés au mouvement apparaissent systématiquement. La chanson est chargée de se transmettre et est comprise comme messagère de son compositeur. Elle peut ce que lui ne peut : identiquement à son rôle dans la poésie courtoise, elle n'est

¹⁵⁷Michel ZINK, *Le Moyen Age : littérature française, op.cit.*, p.15.

¹⁵⁸Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.62.

¹⁵⁹Paul ZUMTHOR, *La mesure du monde, op.cit.*, p.184.

pas tenue de se taire ou de cacher ses pensées, elle se rit des distances et connaît les mots pour toucher le cœur des personnes à qui elle se destine¹⁶⁰. Elle parvient à atteindre l'inaccessible : dans l'envoi de la chanson XX, il lui est même demandé d'aller chercher Pitié pour encourager l'armée française à délivrer les prisonniers croisés des Turcs (dont le compositeur, Philippe de Nanteuil, fait partie). Le trouvère, séparé de ses amis, peut leur faire parvenir son émoi par l'intermédiaire de sa chanson. Elle prend la valeur d'une figure à part entière qui se mêle à celle du jongleur messager, à la manière de *Bernarz*, (XIV), capable simultanément de recevoir le message de Hugues de Berzé et de le porter à Fouquet de Romans.

Le *je* lyrique est intrinsèquement lié à la « chanson intratextuelle » dans le sens où, ensemble, ils réunissent en un même temps poétique le projet et la réalisation, la composition et la récitation. Le *je* trouvère missionne une chanson qui se confond avec un *je* jongleur nécessaire pour réaliser, le temps de son interprétation¹⁶¹, la chanson du premier *je*. Par cet échange continu entre voix portée et voix portante, la superposition d'une figure croisée lointaine et d'une figure énonciatrice proche devient possible. Cette corrélation fondamentale s'exemplifie par la chanson IV, *Bien me deüsse targier*, dans laquelle nous pouvons également souligner une boucle de voix autour du thème courtois¹⁶². La première strophe est marquée par l'emploi de la première personne du singulier et se rapporte aux conditions de production du chant. S'ensuit, comme dit ci-dessus, un mélange d'exhortation et de satire dans lequel le *je* apparaît mêlé aux grands barons qu'il invective, par un emploi exclusif de la deuxième personne du pluriel. L'envoi reprend la combinaison initiale de la première personne du singulier avec des considérations sur la chanson, cette fois-ci à propos de sa réception (les barons y sont réduits à une posture délocutive). L'articulation entre le trouvère et son œuvre est mise en exergue, sous la forme d'un cadre qui délimite un espace poétique où, le temps de son parcours, un rapprochement entre plusieurs figures normalement séparées est rendu possible.

II.3 Conclusion : le sujet lyrique, le trouvère et l'exploration poétique

Le sujet des chansons lyriques de croisade est composé de tensions. Il se construit à la rencontre de plusieurs discours : son *ethos* est tant façonné par les motifs de la tradition courtoise que par la pensée théologique des croisades. À ce mélange s'ajoute un regard extra-littéraire sur la réalisation de l'expédition dans laquelle s'implique le trouvère.

Trois visions (féodale, religieuse et courtoise) de la chevalerie se confrontent dans les

¹⁶⁰Marie-Geneviève GROSSEL, « La déclaration amoureuse dans la chanson de trouvère », dans *La déclaration amoureuse au Moyen Âge*, Aimé PETIT (dir.), Lille, Université de Lille III. Centre d'étude médiévale et dialectale, 1997, (Bien dire et bien apprendre : revue de médiévistique, 15), pp.62-63.

¹⁶¹Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, pp.78-79.

¹⁶²Jean-Charles PAYEN, *op.cit.*, p.254.

chansons. Il n'est pas possible de parler de polyphonie où les voix sont clairement distinctes. La croisade est présentée comme serment à respecter envers le plus grand seigneur, dont il convient de défendre la Terre, mais aussi comme promesse de rémission des péchés, ou encore comme épreuve courtoise : ces trois conceptions se juxtaposent, mais se superposent également. Ces glissements entre les registres peuvent s'expliquer par les convergences originales des pensées elles-mêmes, mais aussi par les procédés par lesquels les trouvères les agencent pour développer leur pensée.

Dans les énoncés, nous retrouvons un croisement de différentes voix qui délimitent celle du sujet lyrique. Ce dernier peut emprunter trois types de discours. Le premier consiste à choisir une posture unilatérale : la croisade est approchée par un seul biais. Une exhortation sans contextualisation ni souci d'amour (XXIX par exemple) correspond à ce type, ou encore, une chanson courtoise, qui ne présente la croisade que comme cause du chagrin (VIII). Dans les deux cas, la chanson est motivée par un appel à rejoindre la Terre sainte, mais nous ne pouvons qu'y voir un critère minimal du genre. Ce dernier se trouve dans la « perméabilité de la lyrique médiévale »¹⁶³. Le deuxième type de discours que le *je* peut porter se résume à une posture empêchée, ensevelie sous un amas de pensées contradictoires. L'hésitation qui surplombe les strophes de cet ensemble indique l'incapacité de l'énonciateur à tenir ensemble les différentes représentations auxquelles il cherche à correspondre. L'incompatibilité des serments pousse le sujet lyrique à produire une chanson dans laquelle il confronte ses sentiments. Le troisième type de discours propose un dépassement de la posture précédente par une résolution des exigences diverses. La chanson III appartient à cette catégorie : les registres courtois et religieux qui sont présents sont tous deux satisfaits. Dans cette configuration, le *je* n'est plus confronté à un choix déchirant, mais est lui-même déchiré : dans *Ahi ! Amours...*, l'image du cœur séparé du corps (vv.7-8), sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, permet de tenir la tension.

Dans notre corpus, la chanson est une réponse. Le sujet lyrique rebondit, *a minima*, sur un appel à la croisade. Son discours le positionne face à un public divers qu'il rassemble pour en faire dialoguer les différents points de vue. Si les figures auxquelles le sujet lyrique s'adresse sont aisément identifiables, les pensées qui leur sont attribuées peuvent être plus obscures. Prenons en exemple la chanson XII, *Aler m'estuet la u je trairai paine*. La dame est rapprochée dans la deuxième strophe de la sirène « *Qui par son chant a pluisors engigniés : | N'en sevent mot, ses a si aprociés | Que ses dous cans lor navie mal maine ; | Ne se gardent, ses a en mer plongiés* » (vv.12-15). Martin comprend cette comparaison comme une caractérisation de la dame opposée au projet de croisade, et qui par ses

¹⁶³Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.166.

chants tente de retenir son amant auprès d'elle¹⁶⁴. Dijkstra y lit plutôt un rapprochement entre la figure de la dame et le poète lui-même :

Evoquant l'image d'une sirène comme symbole de l'amie, le châtelain lui fait peut-être savoir que sa chanson n'est que la réponse au *dous cans* (14) qui l'a séduit. Ce serait une dédicace originale et subtile, expliquant l'absence d'une dédicace plus formelle et plus explicite dans l'envoi.¹⁶⁵

Penser le chant de la sirène comme l'équivalent de la chanson confère à celle-ci, ainsi qu'à l'Amour qui incite à sa réalisation, une connotation négative de piège mortel. Cette image, exploitée ailleurs¹⁶⁶, est contrebalancée par *l'exempla* de la cinquième strophe qui évoque le couple de Guenièvre et Lancelot : les deux comparaisons se complètent, selon Dijkstra, et donnent chacune un pôle des effets de l'amour, l'un positif, l'autre négatif. Comme relevé plus haut, l'amant lié à sa dame est associé à une troisième figure. Il est fait mention dans la première strophe de la Passion du Christ pour indiquer la terre où le sujet lyrique s'en va. Délaisser sa dame pour la croisade, sacrifier sa vie amoureuse en quelque sorte, lui cause une peine qui le rapproche de Dieu. C'est bien cette notion de souffrance courtoise qui lui confère un statut d'*imitatio Christi*¹⁶⁷. Selon les lectures proposées ci-dessus, la chanson exploite l'image de la dame comme tremplin vers la sainteté, force séductrice opposée au projet de croisade ou garante des prouesses chevaleresques de l'amant¹⁶⁸. Le trouvère parvient si bien à assembler les différentes représentations attendues de lui par les registres religieux, sentimental, et guerrier qu'il les concentre toutes autour de son rapport à sa dame.

Quant à la lecture des chants de la sirène comme équivalents de la chanson, peut-être est-il possible de l'exploiter encore davantage. Si nous concevons la sirène comme une séduisante créature, jamais approchée que par le voile de sa voix, qui cause la perte de sa victime, elle se rapproche alors de la conception-même de l'amour courtois.

[Le poète] projette hors de lui-même un idéal prétendu féminin qu'il loue, chante et en qui il espère, puis désespère car il se révèle impossible à atteindre. [...] Il meurt, non pas tellement parce que l'amour lui est refusé, mais parce qu'il se heurte à l'inexprimable, à l'indicible. La chanson acquiert par contrecoup, et à la place de la Dame, le statut d'objet du désir -d'objet d'amour- pur joyau dont la quête, tel un graal, reste à jamais inachevée.¹⁶⁹

Le choix d'une telle image convient particulièrement bien au contexte de la croisade : le périlleux trajet qui conduit outre-mer s'assimile à une exploration poétique dans laquelle le trouvère risque le naufrage. Les figures qu'il évoque dans son texte, ainsi que les destinataires, deviennent des

¹⁶⁴Dorothea MARTIN, *op.cit.*, p.244.

¹⁶⁵Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.144.

¹⁶⁶Roger DRAGONETTI, *op.cit.*, p.206.

¹⁶⁷Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.141.

¹⁶⁸L'idée répandue d'un amour qui améliore les performances guerrières tenues dans l'image du couple arthurien est aussi introduite par l'échange de cœurs à la quatrième strophe.

¹⁶⁹Marie-Noëlle TOURY, *op.cit.*, pp.298-299.

repères rhétoriques qui jalonnent son parcours. La « *Douce dame, contesse et chastelaine* » (v.10) peut ne pas désigner de dame réelle, mais une figure inspiratrice, à la manière de certains *senhals* occitans¹⁷⁰, ou même n'exister que pour la construction stylistique qu'elle permet de déployer. L'expression singulière a besoin de s'ancrer dans un horizon d'attente littéraire depuis lequel elle pourra produire ses effets¹⁷¹ : les images employées entrent en résonance avec leurs traitements précédents et inscrivent celui qui les exploite à nouveau dans un sillage, un héritage poétique. Le chant a besoin de s'insérer dans cet « espace-temps »¹⁷² de dialogue avec les productions de ses contemporains et prédécesseurs.

Ce projet poétique centré sur l'intervocalité ne peut cependant suffire pour caractériser les discours des chansons. Nous pouvons déjà à ce stade ajouter un autre élément. En effet, si le trouvère se permet singulièrement de façonner, à partir de l'exploitation de lieux communs, une image du croisé, il présuppose implicitement une adhésion générale à l'idéologie de la croisade. Autrement dit, pour qu'il puisse se positionner comme amant désespéré, fidèle exalté, ou champion de la chrétienté, l'énonciateur a besoin d'une concordance entre le déroulement (factuel et politique) de l'expédition à laquelle il participe et la conception théologique qu'il s'en fait. Bon gré mal gré, le sujet lyrique pense positivement la réalisation de la croisade, ce qui implique un engagement extra-littéraire de sa part. S'il observe un écart entre la doctrine religieuse et le cours de la guerre sainte, notamment au niveau de la participation des seigneurs ou des décisions des dirigeants, il incorpore à sa chanson des considérations circonstanciées qu'il commente en faveur d'une harmonisation des deux plans, sous forme soit d'une exhortation, soit d'une pointe satirique¹⁷³. Cette attention portée à l'aspect historique de l'expédition relève d'un autre ordre d'énonciation que le projet d'inscription dans un réseau littéraire commenté ci-dessus. Ce dernier appartient à la subjectivité de l'agent focalisateur, selon la distinction apportée par Sophie Marnette, alors que la visée poétique de la chanson revient à la subjectivité auctoriale¹⁷⁴. C'est bien dans l'association de ces deux enjeux que se façonne le discours de la chanson lyrique de croisade. Pour en même temps porter un regard singulier sur la mise en pratique contemporaine d'une expédition outre-mer et participer à l'élaboration d'une image poétique commune du trouvère (à la croisée des différentes représentations du chevalier), le sujet lyrique lie son énonciation par plusieurs procédés dont le plus prégnant se trouve être le glissement de registres.

Les images des deux subjectivités sont indissociables. Le trouvère est engagé dans sa

¹⁷⁰Pierre BELLERON, *op.cit.*, p.178.

¹⁷¹Roger DRAGONETTI, *op.cit.*, p.225.

¹⁷²Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, *op.cit.*, p.165.

¹⁷³La chanson IV, Bien me deüsses targier, en est l'exemple le plus probant. Nous réservons le commentaire de ce passage au point III.2.2.

¹⁷⁴Sophie MARNETTE, *op.cit.*, p.21.

production, et le discours poétique ne peut tenir sans une cohérence entre l'acte et la parole. Ceci rappelle le contrat du récit énoncé par Roland Barthes : « la narration (objet) modifie la narration (acte) : le message est lié paramétriquement à sa performance ; il n'y a pas d'un côté des énoncés et de l'autre des énonciations »¹⁷⁵. Lorsque le trouvère teinte son discours d'exhortation ou de satire, il doit être en mesure de justifier les reproches qu'il formule. Il ne jouit pas d'une autorité incontestable comme le « prédicateur clamant la vérité du haut de la chaire »¹⁷⁶ : s'il ne parvient pas à se justifier, ou pire, est pris en flagrant délit, sa critique équivaut à de la diffamation.

Le corpus comporte une marque de discrédit causé par le non-respect de cette règle. La chanson de Huon d'Oisi, *Maugré tous sainz et maugré Dieu aussi* (V) rebondit sur la chanson IV, *Bien me deüsse targier* : Conon de Béthune y réprimandait les hauts barons qui retardaient le départ pour la croisade et détournaient l'argent censé la financer. Le trouvère aurait entrepris le voyage, mais, pour une raison inconnue, l'aurait interrompu, au moins pour un temps¹⁷⁷. Son propre maître à chanter (IV, vv.51-52), Huon, lui reproche son retour. Il retourne certaines images déployées par Conon contre lui (par exemple, les vers IV,37-38 sont réemployés au vers V,21) par un simple jeu parodique. Nous retrouvons aussi une condamnation sévère des chansons, corrélée au comportement blâmable de leur compositeur : « *Ne chantez mais, Quenes, je vouz en pri,| Car voz chançons ne sont mès avenanz. | Or menrez vous honteuse vie ci;| Ne vousistez por Diu morir joianz.* » (vv.9-12). Bien qu'il soit difficile d'attribuer une intention certaine à ce genre de texte¹⁷⁸, nous pouvons assez sûrement y lire une accusation d'imposture : l'image du *je*, véhiculée par la chanson IV, ne correspond pas au trouvère croisé, ce qui lance le discrédit sur les deux.

Le sujet lyrique dans son chant néglige la distance qui le sépare physiquement de son entourage d'avant la croisade. Par ailleurs, il s'insère dans une lignée littéraire avec laquelle il partage une série d'images relatives à la composition de sa propre représentation du trouvère croisé. Sa chanson est un espace poétique qui libère sa parole et lui permet d'abolir la frontière outre-mer. La voix qu'il déploie a la particularité, plus que de résonner, d'infléchir le monde extérieur :

Poésie et musique ensemble, chant pur, le *trobar* (c'est ainsi qu'il se nomme) confie à la voix humaine le soin d'ouvrir, au sein de l'espace empirique où elle résonne, l'entrée du jardin clos : l'*aizi* (en occitan, qui est le lieu d'amour, l'*aise* (en ancien français), mots où survit le latin *adjacens*, l'endroit d'à-côté, terme d'une appropriation nécessairement différée. D'où la concentration sur lui-même du texte de la chanson.¹⁷⁹

¹⁷⁵Roland BARTHES, *op.cit.*, p.219.

¹⁷⁶Jean-Claude MÜLHETHALER, *op.cit.*, p.186.

¹⁷⁷<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1030/#page2>.

¹⁷⁸Madeleine JEAY, « Polyphonies textuelles. Écriture de la parodie », dans *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, *op.cit.*, p.385.

¹⁷⁹Paul ZUMTHOR, *La mesure du monde*, *op.cit.*, p.378.

Chapitre III : Concevoir le temps et dire l'espace de la croisade

Les chansons de notre corpus sont caractérisées par la présence d'une mise en mouvement. Qu'il soit regretté, promu, ou simplement commenté, le déplacement physique que demande la participation à la croisade s'avère nécessaire à la composition poétique. Le discours ne peut prendre de valeur qu'à la condition d'un éloignement effectif, ou imminent, du sujet lyrique.

La vision que portait l'homme médiéval sur un voyage en Terre sainte est indubitablement différente de celle que peut avoir l'homme contemporain. La distance qui sépare deux points géographiques est perçue comme une épreuve en elle-même, non négligeable. La marche vers un lieu saint est pensée comme un arrachement au lieu d'origine, en vue d'un rachat divin. Saverio Guida souligne l'ampleur du renoncement :

Un altro motivo che agiva da freno su pur spesso sinceri propositi di partecipazione alla guerra santa era rappresentati dalla necessità di separarsi, con la prospettiva di tempi lunghi e di un ritorno dubbio, dagli affetti familiari, dalla propria moglie, dai propri figli, dai propri genitori, dai propri congiunti e amici, che costituivano una struttura sociale, culturale, giuridica, economica, una sistema di certezze e un polo di riferimento cui non riusciva facile rinunciare.¹⁸⁰

L'engagement du corps dans la démarche est fondamental. Quitter son lieu natal implique de s'exposer à un territoire étranger. « Consciemment, [le pèlerin] sort d'un espace homogène, rassurant, pour entrer dans l'hétérogénéité de l'inconnu »¹⁸¹. Le désencrage n'est pas transitoire, il n'y a pas d'adaptation possible du voyageur face à son nouvel environnement. Le trouvère et son public pensent immanquablement en termes d'opposition, avec d'une part un monde chrétien, familier, et d'autre part la terre par-delà la mer, sur laquelle plane le poids d'un imaginaire.

Ce chapitre s'attarde sur les différentes façons que choisit le poète pour représenter son cheminement vers l'altérité, tant dans une perspective géographique que temporelle. Il s'agit de voir comment les espaces sont agencés dans les chansons, de quelle manière ils sont divisés, mais aussi connectés. Il importe également de relever les différents repères chronologiques qui ponctuent le discours, de voir comment les passages de l'un à l'autre entrent en résonance avec certains récits, et de quelle façon leur mise en relation sert l'image du trouvère croisé.

¹⁸⁰ *Canzoni di crociata*, Saverio GUIDA (éd.), Parma, Pratiche Editrice, 1992, p.31.

¹⁸¹ Paul ZUMTHOR, *La mesure du monde*, op.cit., p.184.

III.1 Géographie chrétienne : voyage vers un cœur décentré

Que signifie partir « outre-mer » ? Quels sont les repères qu'évoque le poète dans son chant, quels liens forme-t-il ? Nous pouvons, dans un premier temps, observer les choix de caractérisation des espaces évoqués et en souligner les contrastes. Il conviendra ensuite d'examiner les jonctions et leurs modalités, ainsi que leur rapport avec le discours poétique.

III.1.1 Terre d'origine et Terre sainte

La croisade associe les notions de pèlerinage (de nature individuelle et pacifique) et de guerre sainte (de nature collective et militaire). La violence de ces expéditions est toutefois particulière : elle est maîtrisée et destinée à se libérer loin du sol européen. La corrélation qui en découle entre les deux espaces doit préliminairement être pointée : employer et canaliser la fureur guerrière en Terre sainte participent au vaste projet mené par l'Église de pacification de toute la chrétienté. La politique ecclésiastique de la Paix de Dieu parcourt la terre du futur croisé¹⁸² et le métier d'arme est invité à investir des lieux spécifiques :

Entre l'idéologie de la Paix de Dieu et celle de la croisade, la liaison semble évidente : le premier canon du concile de Clermont, à l'issue duquel Urbain II annonça l'expédition vers Jérusalem, ne concernait-il pas la Paix de Dieu ? On a signalé que dans les deux cas la symbolique de la Croix jouait un rôle déterminant, et que l'office du chevalier justicier et pénitent, du *miles Christi*, s'étendait aussi bien au châtimement des Infidèles qu'à la répression des malfaiteurs et des hérétiques.¹⁸³

La terre d'origine apparaît souvent comme le lieu calme et paisible de référence dont le sujet lyrique doit s'arracher malgré les différents biens et personnes qui l'y retiennent. Plusieurs emplois déictiques actent le contraste entre un *ici* et un *là-bas* :

Désignation déictique : *ci* III,25 ; IV,18 ; V,11 ; XI,18 ; XIII,38 ; XXIII,49 ; XXV,21 ; XXVI,28 ; *deça* XV,8

Les occurrences relevées ci-dessus jouent d'une opposition entre les deux espaces, opposition thématisée dans la chanson XI : « *Mout a croisiés amorous a contendre | D'aler a Dieu ou de remanoir chi* » (vv.17-18). Évoquer la terre de la croisade permet de mettre en exergue les éléments qui manqueront au trouvère, ou, au contraire, qui motivent son départ. La première catégorie renvoie plus à un discours courtois, alors que la seconde indique davantage un ton exhortatif ou satirique. À deux reprises, le contraste est présenté comme résolu. La pièce XIII le dépasse par une mort inévitable : « *Puis c'on muert ci, on ne doit resoignier | Paine n'anui, honte ne destorbier* » (XIII, vv.38-39). La pièce XXV, quant à elle, exploite l'image de l'amour qui bonifie pour unifier les lieux¹⁸⁴ : « *Car se*

¹⁸²Jacques LE GOFF, *L'Europe est-elle née au Moyen Âge ?*, op.cit., pp.68-69.

¹⁸³Philippe CONTAMINE, op.cit., p.444.

¹⁸⁴Cette habilité à surmonter l'opposition entre les deux espaces, qui démontre une certaine maturité du motif, pourrait peut-être être l'indice d'une composition tardive de la chanson XXV (dont la datation reste indéterminée par la critique) ou du moins relativement contemporaine de XIII. Bien sûr, cette modeste remarque devrait s'unir à un

j'estoie encor oltre la mer, | Se voil je bien a ma dame penser, | Que sa bealtez et sa granz cortoisie | Et ci et la me puet bien amander. » (XXV, vv.18-21). Dans les deux cas, le discours qui aplanit les contrastes entre les deux espaces apaise en même temps la séparation de la terre d'origine.

Les autres références à la terre d'origine se déclinent selon plusieurs rapports. Certaines pièces mettent en avant le royaume ou la région, d'autres les biens qui s'y trouvent. En raison de son caractère particulier évident, nous écartons la dame de ce relevé. Les toponymes qui s'insèrent dans une construction anthroponymique ne sont pas non plus repris.

Terre d'origine : *France* IV,16 ; XI,40,51 ; XX,7,11,25 ; XXI,28,41 ; XXIII,37,46 ; XXIV,36,38 *en sun pais* VI,38 ; XVI,20 ; XXVII,2,26 ; *sa terre et son pais* XI,5 ; *douce contree* XX,11

Lombardie XI,51 ; XIV,28 ; *Paris* XXIII,50 ; *Champaigne* XXIV,38

Biens associés à la terre d'origine :

Richesse et luxe : *e vair e gris* I,29 *grant trésor amassé* VI,10, *richeté* VI,34 ; *tous vos aviaus* VII,62

Puissance et fiefs : *Chastels e viles e citez* I,30 ; *chastel ne cité* VI,14 ; *villes et chaistiaus* VII,64 ; *sa maison* XIV,11-13 ; *terre* XIV,25 ; XXI,34 ; XXIX,2

Compagnie : *ses coreus amis* XI,6 ; XV,11

Parmi les six chansons qui emploient le terme « *France* », trois d'entre elles (XX, XXIII et XXIV), tardives, usent de tournures où le pays a un rôle de sujet. Ces emplois rapprochent les croisés de leur royaume de provenance, présenté comme une entité qui veille sur eux et qui compatit à leurs peines. Dans cette vision, le destin collectif de France se lie aux péripéties de la croisade, comme le démontrent en particulier les vers 35-36 de la chanson XXIV : « *Mais demorez, si ferez grant vigor, | Tant que France ait recovree s'onor.* ». La chanson XXI amorce aussi ce rapport : « *Li pueples de France prie | Seignour prisonier, pour vous.* » (vv.41-42). La portée de la croisade se replie sur un seul royaume, et ne s'étend plus à la chrétienté entière, comme l'a déjà relevé Dijkstra¹⁸⁵. Les autres occurrences associent plus classiquement la terre d'origine avec la perte ou le départ. Par ailleurs, il convient encore de souligner la formule « *douce contree* » rencontrée dans la chanson XX, que nous retrouverons au point suivant.

Le contexte d'énonciation des biens dans la terre d'origine ne varie pas. Sans surprise, ceux-ci sont énumérés dans une optique de renoncement : le croisé, avant même son départ, doit se montrer

faisceau d'autres avant d'alimenter quelque présomption de datation plausible.

¹⁸⁵Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.132.

humble, et s'interdire tout luxe inutile¹⁸⁶. La terre d'origine est ainsi décrite positivement, et le croisé fait preuve de courage en s'en séparant. Le séjour y est agréable et plaisant : seules certaines personnes en déprécient la description ; les *losengiers* (mais ces remarques concernent le premier chapitre). Cet état agréable de vie est particulièrement dépeint dans les vers 11-13 de la chanson XIV : « *Mais tel i a, quant voit son bel estage, | Et sa maison bien pleine et bien garnie, | Qui ne cuide soit autre paradis.* ».

La Terre sainte connaît une moins grande unité de représentation. La littérature médiévale française y voit un espace trouble, liminaire : Winkler souligne sa caractéristique hybride, terre à la fois absolument lointaine, relative à un autre monde physique, et résolument accessible, suffisamment proche pour interférer sur la situation de l'Europe occidentale. Cette distance floue charge le lieu d'outre-mer de fonctions¹⁸⁷, fonctions qu'il conviendra de décliner au regard des relevés.

Bien que Jérusalem soit la destination ultime et incontournable de la croisade, une attention non négligeable est portée à la région qui l'entoure et dont elle est le centre. Nicole Sevestre substitue le terme « Terre sainte » par la formule « *terrena Jerusalem* » et en précise la teneur imaginaire : elle « n'a pas besoin de réalité historique, il suffit de savoir qu'elle représente la félicité suprême et qu'elle n'est pas hors d'atteinte »¹⁸⁸. Elle s'ouvre aux croisés suffisamment courageux pour passer la mer et leur offre ses richesses (principalement religieuses¹⁸⁹). Elle est donc abordable, mais elle demeure terre « de l'autre côté » :

Terre d'ailleurs : *oultre mer* VII,5 ; VIII,8 ; XI,49 ; XIV,15 ; XV,3 ; XVII,5 ; XVIII,42 ; XXII,46 ; XXIII,43 ; XXIV,5 ; XXV,18 ; XXVIII,7,11¹⁹⁰ ; XXIX,25 *deça mer* XIII,3 ; *terre estraigne* IX,12 ; *en quel lieu que je soie* IX,42 ; *terre sauvage* X,5 ;

Terre non chrétienne : *terre seur sarrasins* XXII,49 *En paenime* XXVII,35 ; *ou la gent sont sens foi* XXVIII,7

L'utilisation diffuse de l'expression « *oultre mer* » indique bien la pensée d'une séparation nette entre les deux espaces. Cette division est reprise par ailleurs dans le vocabulaire théorique qui appelle la croisade contre les hérétiques « *crux cismarina* » et la croisade contre les Infidèles « *crux transmarina* »¹⁹¹. Au sein du corpus, l'occurrence de la chanson XXII marque une différence de

¹⁸⁶ Alain DEMURGER, *Croisades et croisés au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2006, p.67.

¹⁸⁷ Alexandre WINKLER, *Le tropisme de Jérusalem dans la prose et la poésie (XII-XIV^e siècle)*, op.cit., p.38.

¹⁸⁸ Nicole SEVESTRE, « Jérusalem Mirabilis » dans *Jérusalem, Rome, Constantinople : l'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, op.cit., pp.7-8.

¹⁸⁹ Paul ZUMTHOR, *La mesure du monde*, op.cit., p.198.

¹⁹⁰ Bédier dans son édition donne « *Contre la meir* », mais dans ses notes (p.291) propose « *C'oultre la meir* », ce que choisit Anna Raedelli pour le projet *Troubadours, Trouvères and the Crusades* : <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1659/#page1>.

¹⁹¹ Philippe CONTAMINE, op.cit., p.446.

mondes, l'un physique et l'autre étranger, voire abstrait : le roi qui jusque-là était malade et inconscient déclare que son esprit était « *oultre mer* », et qu'il souhaite à présent y engager son corps (vv.44-49).

Les quelques relevés qui désignent la Terre sainte par son appartenance à la culture musulmane sont rares. Plus fréquemment, l'occupation islamique de la région et de ses villes peut être exprimée par une tournure la présentant comme une invasion illégitime, ou comme une avancée momentanée des forces mahométanes sur un grand champs de bataille où elles rencontrent les troupes croisées (l'occurrence épinglée de la pièce XXII semble appartenir à cette catégorie). S'ajoute à présent une perception de la contrée qui la relie directement au Dieu chrétien, ou au moins à ses fidèles. Le contexte dans lequel apparaît ces revendications porte un ton exclusivement exhortatif :

Terre de Dieu : *De la terre Nostre Signor* VII,6 ; XV,7,34 ; XVI,18 ; XXIII,40 ; XXIX,25 ;
De celle terre sont cil hoir | Ki ont ressut baptisement, VII,15-16,38,47-48

Ce relevé ne rend pas compte de toutes les tournures de revendication employées. Par exemple, dans la première chanson de notre corpus, bien que la terre elle-même ne soit pas explicitement rattachée à Dieu, elle l'est indubitablement. Dijkstra remarque que le lexique employé renvoie à la « propriété inaliénable »¹⁹² de Dieu et y voit la reprise des prédications de saint Bernard qui utilisait la tournure *terra sua*. Le texte prend soin de s'attarder sur le destin des infrastructures du culte chrétien : « *Pris est Rohais, ben le savez, | Dunt crestiens sunt esmaiez, | Les mustiers ars e desertez : | Deus n'i est mais sacrifiez* » (I, vv.13-16). Par cette mention, le trouvère insère à sa description du lieu une communauté de fidèles, qu'il convient de secourir. Plus encore, le lexique féodal impose cette idée : il faut secourir le Seigneur car l'on voit « *ses fieuz saiziz* » (v.5). La Terre sainte apparaît comme un bien matériel naturellement relié à Dieu. La chanson VII représente aussi la possession du sol par ce type de discours : il est question d'héritage, légitimement revendiqué par ceux qui ont reçu le baptême (vv.15-16).

Une dimension attenante plus particulièrement à la ville de Jérusalem transparaît dans la chanson XV. La géographie céleste se superpose à la géographie terrestre, sur toute la Terre sainte : au mépris de toute conception verticale, se rendre en Orient semble impliquer un rapprochement, du vivant du croisé, auprès du royaume de Dieu : « *Biax sire Diex, ostés leur tel pensee, | Et nous metez en la vostre contree | Si saintement que vos puissions veoir* » (XV, vv.33-35).

Une dénomination laïque de la région se retrouve également à travers les chansons et à travers tout type de discours. Nous pouvons noter une antonomase, associée à un démonstratif de notoriété. Quelques pays voisins à la région apparaissent dans deux chansons tardives.

¹⁹²Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.71.

Terre sainte : *cel païx* VII,7 ; XIII,1 ; XIV,21 ; XXII,69 ; XXIV,31 ; *el regne de Surie* XII,27 ; XIV,24 ; XVI,10 ; XX,5 ; XXI,4 ; XXIII,48 ; XXV,22

Pays orientaux voisins : *Romanie* XXIII,51, *Turquie et Persie* 58 ; *Egypte* XXIV,11

Les États latins d'Orient ne sont pas représentés séparément. Le partage territorial au sein du camp chrétien ne semble pas intéresser les trouvères qui préfèrent embrasser la Terre sainte d'un seul geste ou bien en extraire un point précis, comme le montreront les relevés prochains. Seules les pièces de notre corpus qui sont relatives à la septième croisade mentionnent les régions avoisinantes. Cette attention portée aux aires adjacentes concorde avec l'objectif détourné de l'expédition menée par saint Louis, à savoir envahir une parcelle de territoire en Égypte, pour ensuite chercher à l'échanger avec Jérusalem par voie diplomatique. Cette explication présuppose que les trouvères connaissaient les plans stratégiques de l'expédition, ce qui n'est nullement assuré.

À côté de ces désignations générales, les chansons mentionnent aussi des endroits plus précis, particulièrement les lieux saints. La figure du Christ y est prédominante, et les allusions à l'Ancien Testament rares. Les constructions périphrastiques prévalent : par exemple, pour se référer au lieu de la Passion, les pièces du corpus préfèrent rappeler explicitement les événements qui s'y sont déroulés par une formule telle que « *li sains lieus | U Dieus souffri pour nous mort angoisseuse* » (III,21-22).

Lieu de la Passion : III,21-22 ; VI,30-33 ; VII,17-18,44-45 ; XII,2 ; XIII,2,28-29 ; XV,2 ; XXII,9 ; XXVII,7 ; XXIX,26

Saint-Sépulcre : VII,22,46 ; XXIII,22

Lieu de Noël : VII,43 ; XXII,70 ; XXIX,26

Saints lieux : *mont de Sinaï* I,71 ; *li saint lieu* VII,23

Dans les chansons de geste de croisade, nous retrouvons également cette géographie christocentrique avec une préférence marquée pour le lieu de la Passion¹⁹³. Nous y reviendrons par la suite. La mention du mont Sinaï dans la chanson I, *Chevalier*, *mult estes guariz*, semble faire mesure d'exception. Saverio Guida voit dans la référence à Moïse un grand enthousiasme antérieur à une pensée duelle de la spatialité entre Occident et Orient. Il n'y a rien à abandonner, au contraire, la croisade est rapprochée de l'Exode, et la Terre sainte reprend pleinement sa valeur de Terre promise.

[...] *un facile parallelo fra gli antichi Ebrei, fra il popolo eletto e i crociati, cavalieri cristiani, eroi dei tempi moderni, serviva a inculcare la convinzione della presenza continua e provvidenziale di Dio, la credenza nella vittoria immancabile, dal momento che il Signore aveva scelto non certo per accidens quella*

¹⁹³Pascal PÉRON, *op.cit.*, p.254.

Choisir d'évoquer le mont Sinaï s'explique par une raison supplémentaire. En tant que représentation de la jonction entre les mondes terrestre et céleste¹⁹⁵, posséder ou se diriger vers un tel lieu comporte un enjeu eschatologique évident. Situer la convergence physique des univers en cet endroit témoigne de l'ancienneté de la chanson I par rapport au reste du corpus qui développera l'image de la double Jérusalem.

III.1.2 Voyage vers la Jérusalem terrestre

Au cœur de la Terre sainte se trouve une cité qui renferme le Saint-Sépulcre : Jérusalem. Elle deviendra, dans les mentalités chrétiennes, le phare à atteindre et à conserver. La ville ne renvoie pas uniquement au tombeau du Christ, mais plus largement à toutes les étapes de la Passion, ce qui fait d'elle un symbole complexe. Jérusalem est tout autant le lieu de la résurrection que de la mort du Messie. Le prologue de la *Chanson d'Antioche* insiste par ailleurs sur cette dualité¹⁹⁶.

Cette idée est également présente dans les textes du corpus, associée à plusieurs autres, sans qu'on puisse déceler entre elles une quelconque forme d'incompatibilité. Parmi elles, une se distingue nettement : la superposition avec la Jérusalem céleste est explicitement déployée, notamment dans la chanson VII au moment où le poète désigne la ville comme l'endroit vers lequel les âmes seront conduites lors du Jugement Dernier¹⁹⁷. Si la Terre sainte appartient à Dieu, le siège où Il réside est assurément Jérusalem (III,41-42), ville entre les mondes :

Jérusalem comme destination absolue des croisés : III,41-42 ; VII,9,19,29,39,49,59, 69,79 (refrain), 41-42 ; XIII,1 ; XXIII,19 ; XXIV,13 ; XXVI,8

Par ailleurs, dans certains discours relevés ci-dessus, la cité apparaît comme dotée d'une volonté propre et se voit promue au rang d'instigatrice de la croisade. Dans ce type d'occurrences, Jérusalem devient représentante du dessein divin et se lamente de sa captivité. Elle est à la fois dame en détresse et espace sacré : délivrer la ville revient à accomplir, plus qu'un exploit, un devoir, à la fois courtois et religieux.

L'image de la ville-dame peut être abordée de manière singulière ou collective. Dans le premier cas, Jérusalem revêt la forme d'une épreuve, et la distance qui la sépare du croisé répond à la logique de la quête. L'espace est pensé en idéal chevaleresque, la destination comme point d'aboutissement d'une aventure censée couvrir de gloire son héros. Le fait que la Ville sainte se

¹⁹⁴*Canzoni di crociata*, Saverio GUIDA (éd.), *op.cit.*, p.21.

¹⁹⁵Friedrich WOLFZETTEL, *Le discours du voyageur. op.cit.*, pp.12-13.

¹⁹⁶Pascal PÉRON, *op.cit.*, p.174.

¹⁹⁷Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.92.

présente sous des traits féminins peut l'amener à entrer en concurrence avec la figure de la dame aimée. Après avoir subi plusieurs tourments au nom de sa passion, le croisé accède à la possession militaire de Jérusalem, ce qui s'approche de la possession physique de la dame dans un imaginaire courtois. Cet état de fait n'est bien sûr jamais décrit par les trouvères qui préfèrent la douloureuse étape du désir inassouvi. La chanson XXVI exploite ce parallélisme pour déployer le discours jaloux de l'amante délaissée, discours dans lequel Jérusalem est presque présentée comme rivale amoureuse.

*Jherusalem, grant damage me fais,
Qui m'as tolu ce que je plus amoie.
Sachiez de voir ne vos amerai maiz,
Quar c'est la rienz dont j'ai plus male joie,
Et bien sovent en souspir et pantalais,
Si qu'à bien pou que vers Deu ne m'irais,
Qui m'a osté de grant joie ou j'estoie.
(XXVI, vv.8-14)*

La ville n'en demeure pas moins attachée à Dieu. Elle est dressée en instance humainement accessible, contre laquelle il est possible de se fâcher sans commettre de blasphème¹⁹⁸. Elle sert de catalyseur à la colère de la voix féminine, qui ne peut accuser directement le responsable de son malheur sans entrer en conflit avec sa foi chrétienne¹⁹⁹.

Dans le cas où le motif de la ville-dame est appréhendé selon un angle collectif, le registre exhortatif transparaît davantage. Le discours s'appuie sur l'image courtoise pour rendre concrets les objectifs de l'expédition.

*Saveis por coi Deus l'ait souffert ?
Il veut esproveir ces amis,
Ki servise li ont offert
A vengier de ces anemis.
Jerusalem plaint et ploure
Lou secors, ke trop demoure.
(VII, vv.25-30)*

Jérusalem joue le rôle d'intercesseur entre Dieu et les croisés, elle traduit son appel et l'ancre dans un objectif physique. Délivrer le Christ de ses « *anemis* » signifie se rapprocher le lieu où il s'est sacrifié, quitte à mourir dans cette entreprise. En même temps, le terme « *servise* » concorde avec le lyrisme courtois. Adjoint au refrain, ce mot renvoie à une représentation de la croisade, comme un exploit à réaliser, nécessitant un sacrifice personnel. « À ce titre, la convergence des adorations profanes et sacrées traduit au mieux l'idée que la croisade se vit sous le mode de la passion, dans les deux sens du mots [sic] : lieu du martyr individuel, la Ville sainte peut aussi s'offrir comme le cadre

¹⁹⁸Dorothea MARTIN, *op.cit.*, p.238.

¹⁹⁹Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.159.

où exprimer ses pulsions érotiques »²⁰⁰.

Jérusalem est sans aucun doute le lieu clef de la croisade, mais la ville s'insère dans un territoire plus vaste qu'il s'agit de contrôler. La plus ancienne chanson du corpus remonte à la deuxième croisade, à un moment où les États latins d'Orient façonnaient déjà l'horizon du Proche-Orient. L'espace de la Terre sainte y est donc appréhendé comme une étendue militaire, comprenant aussi d'autres points stratégiques que Jérusalem à défendre. Selon Philippe Contamine, chercher à maîtriser également les comtés de Tripoli et d'Édesse, ainsi que la principauté d'Antioche, reflète à la fois « la marche vers Jérusalem et la division de l'armée des croisés »²⁰¹.

Autres villes : *Rohais* I,13,59 ; *Achre* XIII,21 ; *Belleent* XIII,21 ; *Babiloine* XXIII,59

Il convient de souligner le peu d'occurrences relevées, qui ne se limitent d'ailleurs qu'à trois chansons. L'importance accordée à Édesse dans la pièce I, *Chevalier, mult estes guariz*, est une autre marque de l'ancienneté de la chanson. L'absence de Jérusalem est contrebalancée par deux pôles en Terre sainte. Le premier, qui insuffle un caractère sacré à toute la contrée, se trouve sur le mont Sinaï, comme relevé précédemment. Le second, sur lequel se fixent tous les enjeux militaires de la croisade, est désigné comme point de rencontre avec Dieu : « *Char le fiz Deu al Creatur | Ad Rohais estre a un jorn mis : | La serunt salf li pecceür* » (I, vv.58-60).

La chanson XIII, *Jerusalem se plaint et li païs*, montre bien un rapport hiérarchique entre les villes qu'elle énonce : Acre et Béthléem importent moins que Jérusalem, même si elles font partie de la terre destinée à Dieu. Quant à la chanson XXIII, *Un serventois, plait de deduit, de joie*, le Vieux-Caire, appelé *Babiloine*²⁰², y est mentionné pour renvoyer à la grandeur de Louis IX. L'envoi annonce les exploits futurs et la gloire prochaine du roi (celui-ci est sujet de l'extrait ci-dessous).

*L'empereor face au pape acorder,
Puis passera la mer a grant navie ;
Ne le porront li païen endurer ;
Tot conquerra et Turquie et Persie :
En Babiloine ira por coroner.
(XXIII, vv.55-59)*

Il est possible que le trouvère ait voulu renvoyer dans son dernier vers à la Babylone biblique²⁰³ par un jeu de résonance. L'entreprise en Égypte dépassera les espérances de conquête et apportera des honneurs semblables au trône de Babylone, ce qui fait rejaillir le concept des quatre monarchies. Louis IX est désigné comme le successeur des grandeurs babylonienne, perse et grecque,

²⁰⁰Alexandre WINKLER, *Le tropisme de Jérusalem dans la prose et la poésie (XII-XIV^e siècle)*, op.cit., p.171.

²⁰¹Philippe CONTAMINE, op.cit., p.155.

²⁰²Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, op.cit., p.112.

²⁰³Cathrynke DIJKSTRA, op.cit., 122.

et portera la couronne de la quatrième monarchie, réinstaurant ainsi la suprématie de l'empire romain chrétien²⁰⁴ sur le monde. Cette idée de puissance retrouvée est entièrement conditionnée par la conquête en Terre sainte. Il existe une corrélation entre la restauration d'un grand pouvoir occidental et l'expédition des croisés en Orient : cette relation sera expliquée au point suivant. Au reste, un nom central demeure au cœur de tous les enjeux précités : Jérusalem.

III.1.3 *Translatio imperii* et voyage du croisé

Le mouvement de l'Occident vers l'Orient n'est pas anodin dans la pensée médiévale et mérite d'être quelque peu éclairé. Le déplacement physique peut être compris depuis un point de vue singulier ou collectif. Le pèlerinage demande un abandon spatial : il s'agit, comme dit précédemment, d'aller chercher physiquement son rachat, en sacrifiant l'espace connu et familier. En même temps, selon la glose que donne saint Bernard de la parabole du fils prodigue²⁰⁵, un déplacement inverse s'opère : spirituellement, l'errance dans le pays de l'Autre fait place au retour au foyer originel dans le royaume de Dieu. Au niveau collectif, le voyage détermine un rapport entre deux pôles, Rome et Jérusalem, rapport qui renvoie au concept de *translatio imperii*.

L'Empire romain a atteint une domination et une complète connaissance de l'espace selon Gervais de Tilbury. Celui-ci s'appuie sur la Bible (Luc, 2, 1) pour l'affirmer²⁰⁶. Ce savoir est resté intact à travers le temps. Néanmoins, Rome, *caput mundi*, connaît une figure concurrentielle qui est également pressentie comme capitale du monde : Jérusalem. Il n'est pas possible d'établir de hiérarchie entre les deux villes qui fondent les piliers de la chrétienté. Dans une perspective eschatologique néanmoins, la *translatio imperii* confère une préférence à la Ville éternelle qui est le signe d'une Église puînée, « éternellement jeune »²⁰⁷. L'affranchissement n'est pas possible pour autant : premièrement, parce que « Ce serait oublier que la translation n'est qu'une vue de l'esprit parmi d'autres et que le visage de Rome offrait bien des traits capables de la mettre en question »²⁰⁸ et, deuxièmement, parce qu'à l'intérieur de cette pensée eschatologique les deux villes sont immanquablement liées, chacune tirant sa gloire de l'autre. En Jérusalem réside l'enjeu ultime des guerriers menés par Rome, ville élue pour libérer sa rivale. Ce raisonnement religieux amène à une légitimation de la croisade qui n'est plus pensée comme un départ, mais comme un retour :

La nouveauté [de la croisade face aux précédentes guerres saintes] est plutôt qu'ici la guerre sainte s'applique à une opération militaire dont le caractère est à première vue offensif. Mais derrière cette apparence se cache une réalité différente, rendant la croisade non pas seulement licite mais l'exemple même

²⁰⁴Jean-Michel DUFAYS, « La place du concept de “moyen âge” dans l'historiographie », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, 65/2, Bruxelles, Universa, 1987, p.261.

²⁰⁵« De pugna spirituali », voir Friedrich WOLFZETTEL, *Le discours du voyageur*, op.cit., p.11.

²⁰⁶Patrick GAUTIER-DALCHÉ, « Un problème d'histoire culturelle : perception et représentation de l'espace au Moyen Âge » dans *Espaces du Moyen-Âge*, Patrick GAUTIER-DALCHÉ (dir.), 1990, (Médiévales, 18), p.13.

²⁰⁷Jean-Pierre BORDIER, op.cit., p.93.

²⁰⁸*Ibid.*, p.94.

du *bellum justissimum*. C'est que, d'une part, la chrétienté se voit comme une forteresse cernée de tous côtés, en sorte que les expéditions qui en émanent sont comparables aux sorties tentées par des assaillants, et que, d'autre part, la Terre sainte est par excellence le royaume du Christ, dont la capitale, Jérusalem, doit être non pas prise mais reprise, recouvrée par les fidèles de la Croix.²⁰⁹

Cette guerre très juste, aussi appelée *bellum romanum*²¹⁰, s'appuie d'une part sur une antique possession de la région par l'Empire romain chrétien, et d'autre part sur une revendication de la Terre sainte comme déjà chrétienne, symbole de la chrétienté, sur le point de se faire envahir. La croisade cherche à rétablir l'harmonie : la paix et la guerre « ne sont plus deux situations antinomiques, mais deux aspects liés de la même recherche de l'ordre et de la justice »²¹¹.

L'expansion spatiale de la foi chrétienne rejoint le processus de *translatio imperii* qui se combine à la pensée du *finis saeculi* : « Ce déplacement est appréhendé comme une extension géographique du christianisme, devenu universel au moment où la *finis mundi* (spatiale) coïncidera avec la *finis saeculi* (temporelle). Cette conception grandiose, qui conduit l'humanité de la Chute (en Eden, à l'extrémité de l'Orient) à son rachat en extrême Occident »²¹² indique Jérusalem comme lieu de résolution. Jacques Le Goff voit dans le mouvement des croisades l'aboutissement d'une Europe chrétienne unie, tant en termes de réalisation que de fin. Rome rassemble les croisés vers un objectif commun, mais, en même temps, ne suffit plus à l'autarcie occidentale : la ville se dépouille du trône de la chrétienté pour le placer résolument en Terre sainte²¹³.

À travers le corpus, la dimension eschatologique du voyage se révèle essentiellement dans les paroles relatives aux conséquences de la croisade, et principalement quand le trouvère aborde les récompenses promises, le *guerdon*, (qui seront traitées dans la deuxième partie du chapitre). Il importe à présent de relever les différentes façons que les trouvères emploient pour mentionner le voyage. Sont seulement repris ici les noms qui renvoient au déplacement en son ensemble. Leur caractère neutre est prépondérant :

Croisade désignée comme déplacement : *voiage* III,40,52 ; XIV,19 ; *voie* XVII,23 ; XXI,18 ; XXII,4 ; XXIII,3 ; XXV,31 ; *pelerinage* III,35 ; X,15 ; *chemin* XXIII,3

Il est possible de remarquer une carence de terme propre, spécifique à la croisade : mise à part l'occurrence du *pelerinage* qui apporte une dimension religieuse, le trajet ne se teinte « de couleur "hiérosolymitaine" qu'au regard du cotexte »²¹⁴. Le terme « *voie* » est majoritaire, ce qui correspond

²⁰⁹Philippe CONTAMINE, *op.cit.*, p.445.

²¹⁰*Ibidem*.

²¹¹G.SICARD, « Paix et guerre dans le droit canon du XII^e siècle », dans *Paix de Dieu et guerre sainte en Languedoc du XIII^e*, *op.cit.*, p.81.

²¹²Dominique BOUTET, « De la *translatio imperii* à la *finis saeculi* : progrès et décadence dans la pensée de l'histoire au Moyen-Âge », dans *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, *op.cit.*, p.37.

²¹³Jacques LE GOFF, *L'Europe est-elle née au Moyen Âge ?*, *op.cit.*, p.132.

²¹⁴Alexandre WINKLER, *Le tropisme de Jérusalem dans la prose et la poésie (XII-XIV^e siècle)*, *op.cit.*, p.32.

à l'ensemble de la littérature de croisade :

Une sorte de flou conceptuel explique ce phénomène : du XII^es à la veille de la quatrième croisade (début XIII^es), la grande majorité des auteurs médiévaux fait peu cas de distinguer *pèlerinage* et *guerre sainte* ; non seulement les deux notions sont imbriquées, mais elles sont, la plupart du temps, fondues en un seul terme unissant les idées de déplacement, d'éloignement et de péril. *Voie* est, par excellence, le terme non-spécifique apte à traduire ces idées. Associé à l'expression du mouvement, il désigne l'itinéraire accompli individuellement, mais aussi les flux guerriers qui prennent la direction de la Ville sainte.²¹⁵

Nous relevons peu de mentions relatives au transport, à la navigation. Quelques chansons évoquent le risque de la noyade (XII, 14-15, XXII,7), simplement le séjour en haute mer (XXIII, 56, XXVI,16), ou encore l'embarquement « *a havre de meir* » (XXVII,40). Pascal Péron note cette même tendance à harmoniser la période du voyage au sein du cycle épique des croisades : « Dans ces nombreux rappels, le voyage est uniformisé : l'éventualité du trajet terrestre est oubliée. Jérusalem est de l'autre côté de la mer »²¹⁶.

Une occurrence particulière semble s'opposer au constat ici posé. Dans XXIII, *Un serventois plait de deduit, de joie*, une allusion est faite à un passage en *Romanie*, soit l'Empire byzantin :

*Paris lui veut en bone foi loer
Qu'il maint ses oz grant erre en Romanie.
Legierement la porra conquerer
Et batisier le sodant de Turquie ;
Par ce porra tot le monde aquiter
(XXIII, vv.50-54)*

Le trouvère fait-il allusion à un projet exprimé à Paris de la conquête d'un Empire byzantin affaibli à la suite de 1204 ? Peu probable. Renvoyer à l'itinéraire de Philippe-Auguste ne semble pas intéressant. Quant à un éventuel passage par voie terrestre, outre l'étrangeté de l'entreprise, il serait contraire aux deux renvois qui mentionnent dans le texte une traversée maritime. Il est possible de voir dans cette projection de conquête un autre moyen de chanter les louanges de Louis IX. Tout comme il est amené dans l'envoi cité plus haut à incarner la quatrième monarchie (il est ainsi approché de la figure de Charlemagne), il est également destiné à régner sur trois villes légendaires : Paris, Constantinople, et Jérusalem. Cette association en triptyque symbolique renvoie à l'image d'un pouvoir absolu, notamment développé dans la chanson de geste de la fin du XII^e siècle *Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*²¹⁷. Le roi est promis à embrasser un destin similaire au Charlemagne littéraire. Mentionner la *Romanie* ne renvoie donc pas à une étape physique du

²¹⁵*Ibid.*, p.33.

²¹⁶Pascal PÉRON, *op.cit.*, p.33.

²¹⁷Joël GRISWARD, « Paris, Jérusalem, Constantinople dans *Le pèlerinage de Charlemagne*. Trois villes, trois fonctions », dans *Jérusalem, Rome, Constantinople : l'image et le mythe de la ville au Moyen Age*, *op.cit.*, pp.79-80.

voyage, mais vise bien à frapper l'imaginaire.

III.1.4 Distance : amour de loin et géographie poétique, rêve et mémoire

Une autre figure littéraire chapeaute le corpus. Il s'agit de Jaufré Rudel, tel qu'il est décrit dans sa *vida*, et de son *amor de lonh*. Sous l'influence de cet « amour de loin », un renversement de la spatialité courtoise s'observe au sein du corpus. Normalement, l'amant se tient en deçà de la dame qu'il ne peut approcher, notamment en raison d'une inégalité hiérarchique. Les chansons de Jaufré Rudel, comme le montrait déjà Gaston Paris, ne contiennent pas en elles-mêmes de renversement significatif. La dame reste spatialement située dans un *ailleurs* que le poète cherche à rejoindre, et l'exil dans lequel il est plongé ne constitue pas un obstacle en soi : « C'est donc moins l'éloignement que la froideur de la dame qui le préoccupe »²¹⁸. Il s'agit encore de chanter un amour vers lequel le trouvère tend mais qui demeure hors de portée. La figure poétique de Jaufré Rudel va cependant s'immiscer dans l'imaginaire littéraire en tant que légende²¹⁹ et inspirer le retournement observé dans les chansons lyriques de croisade. La géographie courtoise inverse ses pôles :

A cette distance hiérarchique s'ajoute une distance dans l'espace : dans la plupart des cas, la fiction romanesque sur laquelle se fonde le texte exige que la dame soit perpétuellement absente, comme si l'exil était la condition nécessaire et permanente de la *fin'amors*. Or, dans la chanson de croisade, la situation initiale est différente puisque le poète et la dame sont réunis. Au lieu de tendre vers la retrouvance à partir d'un exil actuel, le poète interrompt le bonheur relatif d'une présence réciproque pour s'éloigner de son amie. L'« ici » est le lieu de la joie, l'« ailleurs » celui de la souffrance : cette spatio-temporalité affective est exactement l'inverse de celle que cultive normalement la lyrique amoureuse d'oc et d'oïl.²²⁰

La séparation qui nourrit la passion du poète prend une dimension majoritairement spatiale : cette dimension tend même, selon Dijkstra, à remplacer plus qu'à compléter la séparation sociale²²¹. La croisade fournit à la pensée courtoise un exil forcé, inhérent à une raison extérieure à la relation. Cet obstacle à la passion est plaisant, car il empêche le bonheur des amants et nourrit le désir du trouvère : « Le désir, par définition, est désir d'être assouvi, mais il sait aussi que l'assouvissement consacrera sa disparition comme désir. C'est pourquoi l'amour tend vers son assouvissement et en même temps le redoute, car il entraînera sa mort en tant que désir »²²². L'amant peut alors prétendre à un amour d'autant plus grand qu'il est partagé tout en continuant à se poser en homme malheureux. La Terre sainte en ce sens est lieu d'épreuve, où l'amour est mis en péril et n'est protégé que par la valeur du poète courtois. Dragonetti pointe une chanson de Gace Brulé dans laquelle la dame éconduit le galant en l'invitant à participer à la croisade²²³. Dans la chanson XVII, *Dame, ainsi est qu'il m'en*

²¹⁸Gaston PARIS, « Jaufré Rudel », dans *Revue Historique*, 53/2, Paris, Presses Universitaires de France, 1893, p.249.

²¹⁹*Ibid.*, p.256.

²²⁰Jean-Charles PAYEN, *op.cit.*, p.251.

²²¹Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.133.

²²²Michel ZINK, *Le Moyen Age : littérature française*, *op.cit.*, p.47.

²²³Roger DRAGONETTI, *op.cit.*, p.323.

couvient aller, Thibaut de Champagne attribue par métonymie les peines de cœur directement à la terre d'Orient elle-même : « *Dex ! por quoi fu la terre d'outremer | Qui tant amant avra fait dessevrer | Dont puis ne fu l'amors reconfortee, | Ne n'en porent lor joie ramembrer ?* » (XVII, vv.5-8).

Naturellement, les poètes trouvent différents procédés pour actualiser leur passion au présent de l'énonciation. Il existe deux moyens « physiques » qui sont récupérés de la tradition courtoise. Premièrement, l'amant peut prétendre à une division de son être corporel, ce qui lui permet de se maintenir en partie auprès de sa dame. C'est le célèbre lieu commun du cœur séparé du corps (le rapport entre les deux devient alors antithétique)²²⁴. Les trouvères confèrent une telle indépendance à cet organe (car il s'agit bien de l'organe) qu'ils en font « presque un être individualisé »²²⁵. Laisser le cœur en bonne compagnie est une condition nécessaire pour accomplir son service envers Dieu :

Cœur séparé du corps : III,6-8 ; IX,23 XII,27 ; XVII,36 ; XIX,7,14 ; XXV,23,32 ; XXVII,6

Conon de Béthune emploie cette image en premier, assez sobrement, quoiqu'en agençant un effet de surprise avec le procédé de rectification dont nous avons déjà parlé au chapitre précédent : « *Las ! Qu'ai je dit ? Ja ne m'en part je mie : | Se li cors vait servir Nostre Seignour, | Li cuers remaint du tout en sa baillie* » (III, vv.6-8). Le châtelain d'Arras, quant à lui, dédouble l'image pour amener celle des cœurs échangés. La tournure qu'il emploie dénote une certaine distance vis-à-vis du lieu commun, mais le remotive par ailleurs avec le cœur de la dame qui apporte matériellement une plus-value au chevalier, comme un artefact :

*Sans cuer m'en vois el regne de Surie :
Od vos remaint, c'est ses plus dous osteus.
Dame vaillans, comment vivra cors seus ?
Se le vostre ai od moi en compaignie,
Adès iere plus joians et plus preus :
Del vostre cuer serai chevalereus.
(XII, vv.27-32)*

Il existe un autre intermédiaire pour relier physiquement les deux amants séparés par la croisade. Il ne s'agit pas d'une incarnation de la chanson en un messenger chargé d'établir une quelconque correspondance, comme c'est le cas entre deux amis dans la chanson XIV, *Bernarz, di moi Fouquet qu'on tient a sage*, mais de la brise qui traverse la mer. L'image se lit dans la chanson X, *Chanterai por mon corage* :

*Et quant la douce ore vente
Qui vient de cel douz païs
Ou cil est qui m'atalente,*

²²⁴Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiéval*, op.cit., p.219.

²²⁵Marie-Noëlle TOURY, op.cit., p.121.

*Volentiers i tor mon vis :
Adont m'est vis que jel sente
Par desoz mon mantel gris.
(X, vv.38-44)*

Ce motif qui provient de la chanson de Bernard de Ventadour²²⁶ *Quant la douss'aura venta* semble avoir été repris à plusieurs reprises²²⁷ tant dans la lyrique d'oc que d'oïl, mais n'est pourtant exploité qu'une seule fois dans notre corpus. Cette rareté s'explique en partie par la petite quantité de chansons à sujet féminin : les sujets masculins, quant à eux, n'utiliseront pas cette image. La brise qui colporte l'odeur de l'amant depuis l'Orient ne peut être ressentie qu'à la condition d'être resté en France, ce qui revient automatiquement pour le croisé à ne pas avoir quitté sa dame. Inverser le sens du vent (qu'il vienne d'Occident pour atteindre la Terre sainte) impliquerait un mode de sensibilité qui ne convient peut-être pas à la représentation que cherche à se donner le poète. Celui-ci emploiera davantage sa capacité de souvenir pour rejoindre, mentalement du moins, sa dame.

La mémoire, attribut réservé à l'humain au détriment des animaux²²⁸, est un noble moyen de conserver l'amour du poète à travers la croisade. En un sens, le trouvère s'aménage un lieu mental où demeure intacte la relation qu'il entretenait précédemment. Le sujet lyrique, bien que parti au loin, peut toujours se réclamer de la prison d'amour, dont son chant raffermir les barreaux. Le souvenir lui donne accès à cet espace poétique, « *Dont ja issir ne querroie, | S'il estoit a mon devis* » (XVI, vv.31-32).

Souvenir courtois : *adès ai ramembrance* IV,53 ; XVII,8 ; XVII,5 ; XXVI,19 *Par tut l'en
deit membrer e suvenir* VI,39 ; XVIII,1 ; *recort* IX,21 ; XII,21 ; XVII,24 ; *penser*
XVIII,43-44 ; XIX,6 ; XXV,19 ; *remir* XXVII,22 ; *ne m'oublit* XXVII,30

La chanson XVIII, *Li douz penser et li douz souvenir*, est emblématique de ce motif. La première strophe en déploie la logique : la passion revivifiée par la mémoire nourrit le cœur qui insuffle au poète son chant. L'éloignement est acté, mais la joie d'amour demeure, ce qui atténue la douleur du départ.

*Li douz penser et li douz souvenir
Mi font mon cuer espanre de chanter
Et fine Amors qui ne m'i lait durer,
Qui fait les siens en joie maintenir
Et met es cuers la douce remembrance :
Por c'est Amors de trop haute poissance,
Qui en esmai fait home resjoïr*

²²⁶Pierre BELLERON, *op.cit.*, p.180.

²²⁷Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*, p.116.

²²⁸Michel ZINK, « Révélation de la mémoire et masques du sens dans la poétique médiévale », dans *Les voix de la conscience*, *op.cit.*, pp.309-311.

Ne por doloir nou lait de li partir.
(XVIII, vv.1-8)

Le souvenir est moteur du chant : celui-ci est joyeux, malgré le contexte douloureux, précisément en raison de cet acte de mémoire, associé aux bienfaits d'Amour. La relation, bien que toujours ancrée dans le passé, est une source de réconfort. Elle se perpétue au présent pour le poète, mais ce dernier n'a pas de garantie quant à la réciprocité de l'effort de mémoire : pour que l'amour persiste, la dame ne doit pas l'oublier et lui rester fidèle. C'est une inquiétude que l'on retrouve dans plusieurs pièces et sous plusieurs formes : par exemple, Conon de Béthune dénigre les prétendants restés en Occident alors que les valeureux amants sont, quant à eux, partis (III, 36-40) ; Chardon de Croisilles enjoint sa dame à son souvenir (XIX, 33-34) et lui recommande de ne pas écouter les *losengiers*, (XIX, 42-43). La chanson XXVII, *Por joie avoir perfite en paradis*, mérite aussi d'être évoquée. Son sujet lyrique n'hésite pas à solliciter Dieu pour lui demander deux choses : de garantir pour lui et sa dame une place au paradis, ainsi que d'éterniser leur amour.

*Biaus sire Deus, ensi con ge por vos
Lais le païs ou celle est cui j'ain si,
Vos nos doigniez en siel joie a toz jors,
M'amie et moi per la vostre mercit,
Et li doigniez de moy amer poissance,
Ke ne m'oublit por longue demourance,
Ke je l'ain plus ke rien ki soit el mont,
S'en ei pitié teil ke li cuers m'en font.*
(XXVII, vv.25-32)

Les chansons à sujet féminin sont en quelque sorte la projection d'une réponse à la crainte formulée par les sujets masculins. Elles attestent de la valeur de la dame louée qui est présentée dans la même posture que l'amant. Les tournures peuvent être fort proches : si d'un côté, la voix masculine affirme « *Et quant recort sa simple cortoisie | Et les douz moz dont suet a moi parler, | Comment me puet li cuers u cors durer ?* » (IX, vv.21-23), de l'autre, la voix féminine réplique « *Quant me membre del douz viaire cler | Que soloie baisier et acoler, | Granz merveille est que je ne sui dervée* » (XXVI, vv.19-21). La chanson elle-même démontre une volonté de mémoire, comme l'indique Dijkstra pour X, *Chanterai por mon corage* :

De même, la jeune fille mise en scène dans *Chanterai...* semble chanter pour rejoindre, spirituellement, son ami en Terre sainte : au [sic] vers 7-8 elle déclare qu'entendre parler de son croisé apaise déjà son cœur. En chantant de celui qu'elle aime, elle rafraîchit sa mémoire et se sent donc plus proche de lui, oubliant un instant la distance physique qui les sépare.²²⁹

La strophe de la chanson XXVII précédant celle qui est citée ci-dessus offre une situation

²²⁹Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.154.

particulière. Le souvenir se mêle au rêve : « *Cent fois la nuit remir vostre senblance : | Tant moi plaisoit vostre cors a tenir ! | Kant ne l'avrai, si morray de desir.* » (XXVII, vv.22-24). Le terme « *remir* » est polysémique : il est traduit « je me rappelle » dans l'édition de Bédier²³⁰, « *immagino* » en italien et « *gaze on* » en anglais dans celle de Warwick²³¹. L'indication temporelle insiste sur le fait que le poète voit sa dame durant son sommeil, ce qui lui apporte du réconfort (peut-être y a-t-il une volonté d'évoquer par ce choix lexical la forme nominale « *remire* »²³² qui signifie « remède »?). En plus de sa fonction d'échappatoire au monde réel²³³, le rêve ouvre une dimension dans laquelle opère « la vertu de consolation et de rénovation mentale »²³⁴.

Il convient de préciser que le souvenir convient également au registre exhortatif. Dans ce cas, le souvenir de Dieu motive la chanson. Le sujet lyrique puise dans une mémoire soit chrétienne soit personnelle : « La voix poétique est à la fois prophétie et mémoire [...]. La mémoire, à son tour, est double : collectivement, source de savoir ; pour l'individu, aptitude à y puiser et à l'enrichir »²³⁵. Les enjeux de ce processus de rappel en discours religieux seront analysés au point suivant.

Souvenir religieux : *souvenir* XIII,5 ; XXIX,3 ; *ramembrance* XV,5 ; XXVIII,22 ;
penser XXIV,4,11

Au vu de ce tour d'horizon entre Occident et Orient, il est possible de tirer une remarque générale, en tant que conclusion relative à l'aspect spatial de l'analyse. La Terre sainte est assurément terre de Dieu. En contexte exhortatif, elle est désirée comme but à atteindre, alors qu'elle sera perçue dans le discours courtois comme moyen de mettre l'amour du poète à l'épreuve. Dans ce cas, elle prend les traits d'un lieu de souffrance et de douleur. La *canso* intègre le mouvement d'éloignement qui détermine le contexte de croisade au moyen de différentes stratégies énonciatives, notamment par son renversement spatio-temporel. L'analyse des dynamiques temporelles qui jalonnent le corpus complétera ces premières observations.

III.2 Temporalités humaine et divine

Oltre la question de la distance, un voyage s'appréhende dans la durée. Les chansons du corpus tendent à justifier, dans le temps, la nécessité de partir au loin, malgré l'incertitude du retour et le bonheur vécu en Occident. Nous pouvons observer que la croisade est située dans le corpus par rapport à deux niveaux chronologiques : l'un à échelle humaine, l'autre à échelle théologique. Ces

²³⁰Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*, p.286.

²³¹<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1582/#page1>.

²³²Godefroy, Louis GODEFROY, s.v. *remire*, vol.7, Paris, Godefroy, 1926, p.6.

²³³Marie-Noëlle TOURY, *op.cit.*, p.237.

²³⁴Virginie MINET-MAHY, « Le songe. De la mort de l'auteur à la naissance du lecteur », dans *Le rêve médiéval*, Alain CORBELLARI et Jean-Yves TILLIETTE (dirs.), Genève, Droz, 2007, (Recherches et rencontres, 25), p.203.

²³⁵Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix*, *op.cit.*, p.155.

deux mesures ne sont pas étanches entre elles et se nouent au présent, tout particulièrement au moment de l'énonciation du chant.

III.2.1 Temporalité humaine : chanter la croisade et son époque

Le travail de datation s'appuie, pour plusieurs chansons du corpus, sur leur contenu. En effet, plusieurs allusions circonstanciées permettent parfois d'associer le texte à une expédition, voire d'en situer la rédaction autour d'une étape précise. Ceci témoigne de la vision immédiate de ces pièces : le trouvère compose en fonction d'événements qui lui sont contemporains et il les traite selon le regard de l'époque. Le discours qu'il projette sur la Terre sainte ou sur les décisions militaires des dirigeants qui mènent la croisade peut refléter comme le ressenti de son temps. Cette chronique est parfois critique :

Au sein de ce groupe, les poètes reflétant l'« actualité » de la guerre sainte, s'ouvrent significativement au registre polémique. Ils dressent le tableau des plaintes, griefs et doléances que l'époque adresse aux souverains vaincus, à leur retour d'Orient. On y retrouve la critique de l'incurie du commandement, le manque d'initiative du pouvoir royal et pontifical, le rôle trouble des ordres religieux, sans oublier la félonie des Grecs et les sacrilèges des Sarrasins ; quant à la gloire ternie de la *natio*, ou de la *maisnie*, elle est l'objet de vives déplorations.²³⁶

Il n'est cependant pas possible d'affirmer que les chansons sont entièrement composées dans un souci de refléter une période précise dans l'histoire des croisades : les chansons dont la datation est incertaine le prouvent. La réaction face à un présent donné s'insère dans un déploiement de lieux communs qui peut recouvrir tout indice testimonial.

Les chansons de geste dans le cycle de la croisade aménagent les événements racontés selon un travail d'actualisation²³⁷, sélectionnant les villes et les batailles en fonction de la renommée qu'elles ont gardée au moment de la rédaction. Il s'agit donc d'un récit portant sur un passé remodelé. Pour les chansons lyriques, nous observons un besoin d'ancrer le discours dans un présent toujours réactualisé :

Actualisation au présent : *or* I, 9 (refrain), 41, 44 ; II, 10 ; III, 18, 23, 42 ; IV, 35 ; V, 11, 13, 21 ; IX, 13, 33 ; XI, 11 ; XII, 24 ; XX, 36 ; XXI, 48 ; XXIII, 26 ; XXV, 16 ; XXVIII, 6 ; *en cest siecle* VI, 36 ; VII, 62 ; *en tel estage* X, 13 ; XV, 1, 15 ; *trait lou jor* II, 3

Le contexte de croisade est déterminant, comme en témoigne cette insistance sur le temps. Il n'existe pas de cas d'une énonciation basée sur le souvenir d'une expédition passée (et dont l'amant d'un sujet lyrique féminin ne serait, par exemple, pas revenu). Au contraire, l'énonciation tend à établir son présent comme une période. Celle-ci s'étale du *casus belli* (spécifique à l'expédition à laquelle le

²³⁶Alexandre WINKLER, *Le tropisme de Jérusalem dans la prose et la poésie (XII-XIV^e siècle)*, op.cit., p.57.

²³⁷Pascal PÉRON, op.cit., p.45.

croisé prend part) à l'expédition elle-même, en comprenant naturellement le moment du départ. Le poète situe son chant dans l'une de ces étapes, mais la croisade reste perçue comme une unité, comme en témoigne les vers suivants : « *Sovent recort, quant od li ere seus, | Qu'ele disoit : "Mout seroie esjoie, | Se repariés ; je vos ferai joies ; | Or soiés vrais comme fins amoureux."* » (XII, vv.21-24). Le sujet lyrique s'apprête à partir et se remémore quelques mots de sa dame. La demande qu'elle lui adresse, d'être à présent « *vrais comme fins amoureux* », n'a pas de sens si elle se destine à leur dernière rencontre : le « *or* » renvoie bien à son séjour « *el regne de Surie* » (XII, v.27).

Cette unité se ressent encore davantage dans les chansons à sujet féminin, où la protagoniste est plongée dans une attente mêlée à une homogène incertitude. Son rôle de complète passivité la plonge dans un état monotone qui ne prendra fin qu'au retour de l'amant éloigné : « *Soferrai en tel estage | Tant quel voie rapasser. | Il est en pelerinage, | Dont Dex le lait retourner !* » (X, vv.13-16).

Ce bloc temporel, cette épisode de croisade, vient trancher avec le cours habituel de la vie. Il s'en dégage un contraste qui s'observe du point de vue singulier ou collectif. Comme dit précédemment, l'amant croisé regrette son amour qui, dans ce cas précis de la logique courtoise, se décline au passé. En même temps, il est conscient de la nécessité de racheter par la croisade une époque corrompue. Nous avons déjà évoqué Philippe Ménard²³⁸ et le sentiment de décadence qui parcourt la littérature médiévale. Ainsi, nous ne pouvons pas tirer d'indice propice à la datation d'une pièce sur base d'un tel *topos*, sauf si celui-ci est appuyé par un exemple précis.

Décadence du siècle : II,41 ; VII,2, *Tous iert li pueples desvoies | Et torneis a perdition ;*
VII,31-32

Morale : *deliz de nos cors* VI,16 ; XIV,4-6,16 ; XVI,1-6

Chevaleresque : *preu par huiseuse* III,17,21

Cette posture pessimiste concernant le présent n'est jamais reliée par les trouvères aux échecs des croisades précédentes²³⁹. Le déclin du temps est davantage de dimension cosmique. La fin du monde prochaine est particulièrement illustrée par les vers « *Nos nen avons poent de demain | A certes le poons savoir* » (II, vv.41-42). À cet exemple peuvent éventuellement s'ajouter les références au Jugement dernier.

Quant à Conon de Béthune qui déplore l'état de la chevalerie (III,17) de son temps, il existe un contre-exemple. Deux chansons relatives à la croisade des barons (XX et XXI) s'insèrent dans un contexte de grande défaite en Terre sainte. En novembre 1239, plusieurs seigneurs français tentent

²³⁸Philippe MÉNARD, *op.cit.*, pp.137-153.

²³⁹Luca BARBIERI, *op.cit.*, p.28.

vainement de s'emparer d'un riche butin en territoire ennemi, malgré le fait que Thibaut de Champagne et les autres chefs militaires désapprouvent le projet²⁴⁰. L'entreprise est un échec cuisant et entraîne de nombreuses pertes. Certains survivants sont gardés comme otages par les Turcs. Le reste de l'armée croisée renonce à délivrer ceux qui se sont eux-mêmes perdus. Si Philippe de Nanteuil (XX), lui-même prisonnier, ne précise aucune défaillance de la part des captifs, la chanson XXI, *Ne chant pas, que que nus die*, accuse les barons de s'être laissé prendre « *Par une fole envaïe* » (XXI, v.8) une fois arrivés en Terre sainte :

*Encor n'ont chose exploitie
Dont il soit preus ne honnours,
Ne moustree leur valours
Dont i ait novele oïe.
Se Diex l'ourgueil ne chastie,
Tuit sont cheü en decors.
Si très haute baronnie
Quant de France fu partie,
On disoit que c'ert la flours
Du mont et la seignorie.
(XXI, vv.21-30)*

L'arrivée en Terre sainte semble avoir corrompu la chevalerie française. Les seigneurs se sont laissé emporter par l'appât de l'exploit et du gain. D'une part, ce passage confirme l'image du pays où l'on se couvre de gloire et de richesses, d'autre part, il rappelle la priorité de servir Dieu et de suivre ses préceptes lors de la croisade. Il y a bien une hiérarchie dans les idées associées à la terre d'outre-mer : le croisé ne gagne prix et honneurs que dans la perspective de délivrer le Christ. Il n'existe pas de prouesses séculières pour les croisés.

III.2.2 Temporalité humaine : chanter le départ

La sainteté de certaines campagnes en Terre sainte se joue avant le départ des croisés. Peut-être plus encore après 1204, il importe de suivre un dirigeant digne et de veiller à accomplir le dessein de Dieu, et non celui de ceux qui prétendent œuvrer en son nom. Alexandre Winkler met en évidence cette idée dans la première partie de la chanson XVI, *Au tans plain de felonie*, dont il résume le propos en une formule : « à quoi bon partir, si ce n'est pas pour son salut ? »²⁴¹. Cette prudence se pose en contraste avec certains discours plus enthousiastes, emplis de ferveur religieuse, qui insistent davantage sur les enjeux de la croisade que sur les conditions de sa réalisation. Nous pourrions citer en exemple la chanson II, *Vos qui ameïs de vraie amor*, qui se construit entièrement sur le besoin *hic*

²⁴⁰Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*, pp.218-221.

²⁴¹Alexandre WINKLER, *Le tropisme de Jérusalem dans la prose et la poésie (XII-XIV^e siècle)*, *op.cit.*, p.221.

et nunc de prendre la croix²⁴².

Mises à part ces considérations, le moment du départ entraîne d'autres soucis.

Peu d'hommes étant partis avec la perspective de ne pas revenir d'Orient, la plupart des Croisés ont dû veiller à ne pas laisser démunir et sans protection ce qui était alors pour eux le plus précieux, leur famille et leurs terres. Une fois les préparatifs achevés, venait le moment de la séparation.²⁴³

Le moment où le trouvère quitte son entourage, et plus précisément sa dame, est un passage privilégié au sein du corpus. Malgré les différentes façons d'allier la croisade au service courtois, cet instant reste assurément pénible, voire douloureux pour le trouvère. Ce dernier use de tournures qui insistent sur la nécessité et l'obligation du départ. Dijkstra voit dans ces expressions un manque d'enthousiasme exprimé par le croisé²⁴⁴. L'obligation n'est cependant pas inhérente au registre courtois, mais elle y est beaucoup plus explicite que dans les discours portés sur l'exhortation. L'amant devant renoncer à sa dame est bien plus enclin à exprimer le malheur qui le frappe face au départ. Pour ce faire, il use majoritairement de deux verbes modaux auxquels il adjoint un infinitif exprimant l'idée de départ :

Convenir III,2 ; IX,10 ; XI,35 ; XVII,1,38 ; XVIII,25 ; XXVII,6,10

Estouvoir IX,12,32 ; XI,42 ; XII,1 ; XIX,3,10 ; XXVII,2,36

Le trouvère choisit une construction verbale impersonnelle. Le croisé n'est pas sujet de l'action, il est réduit à la fonction d'objet. Cette posture est épinglée par Zumthor qui y voit une ouverture : le sujet de cette tournure est le « monde poétique »²⁴⁵ dans lequel et par lequel se déploie le langage, soit la chanson. En l'occurrence, cet univers lyrique se condense autour du départ en croisade, départ qui motive la prise de parole du trouvère. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de trouver une certaine résonance avec la formule consacrée du *m'estuet chanter* qui est, par exemple, déclinée dans les deux premières strophes de la chanson XXV, *Novele amors s'est dedanz mon cuer mise*.

Par ailleurs, malgré la relative synonymie des deux verbes, il faut rappeler la différence de gradation dans la contrainte. *Convenir* renvoie très simplement à une convenance, « soumise à l'évaluation de l'énonciateur, et dont la force de coercition dépend elle-même de celle qu'il veut bien lui consentir »²⁴⁶, soit à une obligation à laquelle le poète consent plus facilement que s'il dit *m'estuet*.

Une occurrence dans la chanson IX, *A vous amant, plus qu'a nule autre gent*, illustre ce degré

²⁴²Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.100.

²⁴³Emmanuelle SANTINELLI-FOLTZ, *op.cit.*, p.203.

²⁴⁴Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.166.

²⁴⁵Paul ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, *op.cit.*, p.196.

²⁴⁶Nelly ANDRIEUX-REIX, « Il convient, il fault, il affiert a ung honme... Estre ung escolier. Approche d'une synonymie occasionnelle dans l'histoire du français », dans Plaist vos oïr bone cançon vaillant ? *Mélanges de Langue et de Littérature Médiévales offerts à François Suard*, *op.cit.*, p.33.

de réticence supplémentaire dans le cas du verbe *estouvoir*. Le sujet lyrique conclue une strophe en expliquant sa peine : « *Ne je ne puiz l'amour de moi ostenz, | Et si m'estuet que je ma dame lais.* » (vv.31-32). Ainsi, il se place dans une posture de double impuissance : il ne peut s'affranchir de son amour pour sa dame et ne peut rester auprès d'elle. À ces soucis s'ajoute un problème développé au début de la strophe suivante : « *Or seront lié li faus losengeour | Qui tant pesoit des biens qu'avoir soloie ;* » (vv.33-34). La place stratégique qu'occupe le *Or* met en relation la nouvelle idée énoncée et celle qui précède. Le poète sait que son départ, en plus de lui causer une peine personnelle, permet un libre agir à ses ennemis courtois qui ne se priveront pas de le calomnier en son absence. En quelque sorte, s'engager dans la croisade équivaut à la pire stratégie possible pour la guerre qu'il mène pour sa dame. Aucune résolution n'est présentée face au dilemme des deux services (d'Amour et de Dieu) par lesquels est tenu le trouvère croisé.

Face à un énoncé impliquant un devoir, il convient de distinguer l'obligation à « modalité externe » de l'obligation à « modalité interne »²⁴⁷. Soit le croisé est dans l'obligation de partir, soit il se fait une obligation de partir. L'emploi de *convenir* marque déjà une partielle appropriation du devoir. Au sein des discours courtois, nous avons vu avec la chanson IX un exemple où le départ est conditionné par des raisons externes auxquelles le poète se soumet simplement. La modalité est de toute façon externe : Dieu appelle ses combattants. Si cette exigence religieuse vient, au fil de la chanson, s'harmoniser avec le service d'Amour, alors le trouvère s'oblige à participer à la croisade pour se conduire en amant courtois. La chanson XII, *Aler m'estuet la u je trairai paine*, illustre cette appropriation de la nécessité du départ. Les premiers vers montrent un sujet lyrique contraint d'abandonner sa dame, comme c'était le cas dans la chanson IX : « *Aler m'estuet la u je trairai paine, | En cele terre ou Diex fu travelliés ; | Mainte pensee i averai grevaine, | Quant je serai de ma dame eslongiés ;* » (XII, vv.1-4). Strophe après strophe, image après image, le trouvère lie les services amoureux et religieux auxquels il est tenu et finit par voir dans la croisade une épreuve courtoise (vv.37-38). L'envoi indique un changement vis-à-vis de la posture initiale. Le trouvère continue de souffrir à cause du départ, mais l'accepte et le désire pour sublimer son amour : « *Li chastelains d'Arras dit en ses chans | Ne doit avoir amour vraie enterine | Ki a la fois n'en est liés et dolans : | Par ce se met del tout en ses comans.* » (XII, vv.41-44).

Il est possible de relever un troisième verbe modal, *devoir*, qui ne concerne jamais (uniquement) l'énonciateur. Les occurrences ne s'insèrent pas dans un registre courtois. Nous notons avec ce troisième verbe une allusion personnelle, « *Que je li pri qu'il aut en cest voiage, | Que Monferras le doit d'ancesserie* » (XIV, 19-20), une énonciation générale, « *La Diex fu crucefiés ; |*

²⁴⁷Jean-Claude COQUET, *Le discours et son sujet. Essai de grammaire modale*, Paris, Klincksieck, 1984, p.49.

N'a nul qui aler n'i doie. » (XXII, 10), et une incitation de prédication, « *Devons aler nostre iretaje querre, | Car a grant tort en fu pour nous hors mis.* » (XXIX, 27).

On peut constater la répartition entre *convenir*, *estouvoir* et *devoir* sans parvenir à l'expliquer, hormis peut-être un certain goût pour l'expression formulaire à travers les chansons courtoises. Par ailleurs, les trouvères emploient d'autres façons pour dire l'obligation du départ, comme des tournures périphrastiques. Nous ne citerons qu'un exemple, issu de la chanson XVII, *Dame, ainsi est qu'il m'en couvient aler* : « *Car onques rien ne fis si a envis | Con vos laisser, se je ja mès ne vos voie* » (vv.19-20).

En dehors de ce souci de contrainte, il est important de relever les différentes façons d'envisager le départ en croisade. Comment est perçu le déplacement ? Que signifie le voyage vers la Terre sainte pour le trouvère ? Est-il présenté *positivement* (« je me rends vers X ») ou *négativement* (« je m'éloigne de X ») ? Ne sont reprises ci-dessous que les occurrences qui renvoient à un trajet réalisé, en cours de réalisation ou réalisé dans un futur proche :

Aller vers : *aler* I,9, 21, 33, 45, 54, 66, 78 (refrain), 63, 70 ; III, 7, 9, 19, 49 ; V,17 ; VI, 23, 30 ; VII, 8, 37, 65 ; VIII, 8 ; IX, 12, 41, 50, 52 ; XI, 18, 45, 49, 50 ; XII, 1, 27 ; XIV,19 ; XV, 15, 17 ; XVI,21 ; XVII,1,23 ; XIX,7,14,21 ; XXII,4,10,47 ; XXIII, 4, 5, 43, 45 ; XXV,22 ; XXVII, 7, 16, 36, 37 ; XXVIII,11 ; XXIX,27,31 ; *convoier* X,50 ; *rent a* XVII,30 ; *venir* XVII,38* ; XX,6 ; XXIX,31

Se séparer de : *departir* III,1,5 ; IV,16 ; VI,12 IX,3 ; XI,1,6,42 ; XVI,38 XVII,2,17,34 ; XIX,10,18,41 ; XXI,28 ; XXVII,10 *eslongier* IV,3 ; XII,4 ; XVIII,25 ; *deguerpir* I,29 ; VI,11 ; VII,64 ; *dessevrer* IX,4 ; XI,33,42 ; XIX,9 *pert* IX,5 ; XI,3 ; XVII,28 ; *congié* IX,10 ; XI,7,26,50,52 ; *laisser* IX,32 ; XI,35,43 ; XVII,4,20,26 ; XIX,3 ; XXVII,2,26 ; XXVIII,24 ; *retraire* XXVII,6

Choisir d'évoquer le lieu de départ ou le lieu d'arrivée donne un ton différent à la croisade. Au vu du nombre d'occurrences relevées, le voyage apparaît comme une idée récurrente du corpus. S'il ne s'agit pas d'insister sur sa dimension pratique (ses étapes, ses longueurs, sa difficulté...), il importe toutefois de le mentionner pour indiquer un mouvement dans l'espace, soit le passage d'un monde à un autre.

Malgré son importance, le voyage n'est pas expressément évoqué dans plusieurs pièces. Elles sont au nombre de quatre. D'abord, il convient de mentionner la chanson XXVI, *Jherusalem, grant damage me fais*. Le sujet lyrique féminin, qui invective la ville de Jérusalem, insiste sur l'opposition entre les deux services et non sur celle entre les deux espaces. La dame regrette que son amant ait favorisé la Ville sainte à son détriment, ce qui implique qu'il lui a été « *tolu* » (v.9). C'est l'unique verbe qui peut renvoyer au voyage. Seulement, ce renvoi doit être déduit. Le sens premier du verbe

se rapporte bien à une question de préférence selon le contexte. Une indication de la « *grant painne por moi en mer salee* » (v.16) se réfère aussi à la séparation des deux amants, mais pas au trajet qui les a séparés. L'état fragmentaire²⁴⁸ de la pièce laisse à penser que d'autres allusions plus explicites pourraient se trouver dans les strophes manquantes.

La chanson XXIV, *Nus ne porroit de mauvese raison*, ne se base pas sur un quelconque départ vers la Terre sainte. Au contraire, en raison de sa composition de circonstance, elle est l'unique chanson à s'ancrer autour d'un (possible) départ de la Terre sainte. La voix du poète s'élève contre un potentiel retour en France, après un début de croisade désastreux²⁴⁹. L'idée d'abandonner l'expédition ne se conçoit pas en termes de voyage, mais plutôt en termes de défaite et de déshonneur : « *Or perdrez tout, s'ainsi voulez lessier | Jherusalem en tel chetivoison ;* » (vv.12-13). Renoncer à Jérusalem équivaut obligatoirement à l'abandon complet de la croisade pour le public de l'époque. Le trajet retour n'en est pas plus explicitement considéré. D'autres passages en font mention, mais nous les destinons au point suivant.

Les chansons II et XIII ne contiennent pas non plus de mentions au voyage. La pièce XIII, *Jherusalem se plaint et li païs*, impose une même séparation entre l'Orient et l'Occident que XXVI, *Jherusalem, grant damage me fais*. La Ville sainte appartient à un espace inaccessible, inaccessibilité causée par les « *Segneur prelat* » (v.30) selon la voix satirique présente dans la chanson XIII. Le trajet étant retardé, le trouvère établit un constat des deux différents espaces, déplorant la situation militaire de l'un et l'insalubrité morale des dirigeants religieux de l'autre. Quant à la chanson II, *Vos qui ameïs de vraie amor*, le discours d'exhortation est uniquement tourné vers la *conversio morum* de son public. Il n'est pas forcément question de prendre les armes et de s'en aller en Terre sainte :

Ce qui saute aux yeux lorsqu'on compare *Vos ki ameïs...* à la plupart des autres chansons de croisade, c'est qu'elle ne mentionne pas la libération de la Terre sainte. Ce qui importe, c'est la libération de l'homme, qui doit fuir la vanité qui l'empêche de voir ce qui importe vraiment et qui le condamne à vivre éternellement dans les ténèbres.²⁵⁰

De manière générale, le trouvère ne peut exprimer l'éloignement ou la séparation sans évoquer au moins une fois l'idée de se rendre vers un ailleurs. Parmi les chansons du corpus, douze mentionnent le voyage exclusivement de manière *positive* (voir plus haut), dix alternent entre des tournures *positives* et *négatives* et trois le présentent uniquement par des formules *négatives*²⁵¹.

Ces trois dernières ont toutes un contexte d'énonciation différent des habituels chants courtois

²⁴⁸Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*, pp.277.

²⁴⁹*Ibid.*, pp.261-263.

²⁵⁰Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.100.

²⁵¹Les chansons I, V, VIII, X, XIV, XV, XVI, XX, XXII, XXIII, XXV et XXIX le présentent de manière exclusivement positive, les chansons III, VI, VII, IX, XII, XVII, XIX, XXVII et XXVIII de manière positive et négative, les chansons IV, XVIII et XXI de manière exclusivement négative.

et exhortations qui se situent face à un départ imminent pour la croisade. Le sujet lyrique de la pièce XVIII, *Li douz penser et li douz souvenir*, se trouve en Terre sainte et, le temps d'une rêverie amoureuse, évoque le moment où il a dû quitter sa dame (v.25). Le trajet déjà effectué est déduit de l'éloignement du croisé.

La chanson XXI -dont nous avons parlé au point précédent- se situe également dans un environnement d'outre-mer. Dans ce cas, le trouvère parle d'une partie de la noblesse française qui s'est couverte de honte en croisade alors qu'elle était renommée « *Quant de France fu partie* » (v.28). Insister sur le lieu d'origine par une pareille formulation accentue le contraste entre la gloire passée et le présent désastre.

La troisième pièce, IV, *Bien me dëusse targier*, développe, comme la deuxième, un discours majoritairement satirique. Cependant, Conon de Béthune débute son texte sur un ton et avec des motifs courtois. Il décrit la douleur qu'il ressent lorsqu'il est contraint de quitter sa dame pour servir Dieu durant les deux premières strophes. Dans les quatre suivantes, le poète se plaint des chefs de guerre qui s'obstinent à repousser leur départ en Terre sainte alors qu'ils ont prélevé une taxe destinée à financer leur expédition. Il existe une délicate transition entre les deux parties de la chanson qui réside précisément dans la façon de présenter le voyage. Une image qui se rattache à la pensée amoureuse aboutit au discours satirique.

*Hé ! las, se nus se doit sauver dolanz,
Dont doit par droit ma merite estre granz,
Quar plus dolanz ne se part nus de France.*

*Ne ja pour nul desirrier
Ne remaindrai ci avec ces tyrans
Qui sont croisié a loier
Pour dismer clers et borgois et serganz.
(IV, vv.14-20)*

Le trouvère compare son cas particulier à la généralité et aux règles théologiques qu'il étend à tout individu²⁵². Alors qu'il déploie une image visant à mettre en avant son sacrifice, il se rend compte qu'elle est caduque pour une raison circonstancielle : la logique chrétienne qui exige un départ massif en croisade n'est pas respectée par « *ces tyrans* ». L'effondrement du discours courtois est causé par une situation contextuelle établie, comme l'atteste le démonstratif de notoriété. Il semble que tous les grands préfèrent guerroyer en France plutôt que rejoindre la Terre sainte, ce qui empêche le départ du trouvère et rend, par-là, son chant impossible. Celui-ci est forcé de changer de registre.

Au vu des vers précédents, proclamer son refus de rester, en plus de distinguer le poète des

²⁵²Voir la conclusion du premier chapitre.

figures sur lesquelles il jette l'opprobre, rappelle un souci d'ordre courtois qui était développé dans la chanson III, *Ahi ! Amours, con dure departie*. Conon de Béthune ne veut pas demeurer davantage, de peur de devoir s'inclure parmi les gens qu'il a décriés.

*Touz li clergie et li home d'aage
Qui en ausmone et en bienfaiz manront
Partiront tuit a cest perlerinage,
Et les dames qui chastement vivront,
Se loiauté font a ceus qui i vont,
Et s'eles font par mal conseil folage,
A lasches genz et mauvais le feront,
Quar tuit li bon iront en cest voiage.*
(III, vv.33-40)

L'argument d'une chanson exhortative/courtoise est récupéré pour motiver un discours satirique. Seuls restent les indignes de l'amour. L'extrait cité ci-dessus comporte par ailleurs un jeu de mots qui mêle *conversio morum* et voyage. Ceux qui ne peuvent partir physiquement en croisade y prendront part (v.35) par leur style de vie. Le déplacement dans leur cas est moral.

À l'exception de la chanson II, l'exhortation a besoin de mettre en scène le voyage vers la Terre sainte. Le trouvère ne le présentera pas uniquement comme un départ d'une terre d'origine, puisque pour ce registre, l'essentiel est de se tourner vers Dieu.

III.2.3 Temporalité humaine : retour de croisade, *guerdon*, *contre-guerdon* et mort

Aucune chanson du corpus ne situe son énonciation dans un contexte d'après croisade, bien que cette période soit fort présente dans les discours. Elle est représentée de trois manières principalement : le retour du croisé, les récompenses qu'il obtiendra suite à la guerre sainte et sa possible mort. Prolonger le séjour dans les États latins d'Orient ne semble pas être une option, si ce n'est dans un sens religieux, soit par référence au royaume céleste de Dieu.

La logique courtoise qui envisage la croisade comme une épreuve périlleuse ne peut fonctionner qu'à la condition que le trouvère puisse au moins espérer revenir auprès de sa dame. Seule la mort peut empêcher l'amant de rejoindre celle qu'il a quittée²⁵³. Il y a cinq façons d'exprimer le retour :

Considération générale : III,31 ; VI,36-37 ; X,6 ; XXI,39

Retour honteux : V,2,11-13, *est venuz son lieu reconchier* 21 ; XXI,19 ; XXIV,12-13, 25, 34, 37-40

Retour souhaité (dépend de Dieu) : III,4 ; VI,40-42 ; X,16 ; XVIII,28 ; XXVIII,16,18

²⁵³Marie-Noëlle TOURY, *op.cit.*, p.104.

Retour incertain : IX,43-44,46,52 ; XII,23 ; XXVII,43

Retour assuré : XII,6-7 ; XIX,15

Chacune de ces catégories se rapporte à une posture d'énonciation particulière. Les sujets des vers rassemblés dans « considération générale » sont désignés par des tournures impersonnelles et renvoient à l'ensemble de l'armée croisée, ou à une large partie de celle-ci. Le sujet lyrique donne son avis sur le cas général. Les occurrences appartiennent à des registres différents. À l'inverse, le retour honteux est un cas de figure inhérent à la satire. Les trois dernières catégories, quant à elles, se retrouvent exclusivement dans un discours courtois.

S'en retourner de Terre sainte sans les honneurs est une action blâmable que le trouvère reproche toujours à quelqu'un d'autre. Évoquer ce comportement se fait donc sur un ton satirique, voire parodique pour la chanson V, *Maugré tous sainz et maugré Dieu aussi*. Celle-ci reprend l'image que Conon de Béthune (IV, *Bien me dëusse targier*) employait pour décrire la conduite de certains barons, « *Com li oiseaux qui conchie son ni* » (v.38). La chanson XXIV, *Nus ne porroit de mauvese reson*, comme dit précédemment, tente de convaincre saint Louis d'abandonner un projet de retour. Le texte expose les causes qui rendent cette retraite avilissante : le roi est missionné par Dieu (vv.12-14), il faut libérer les chevaliers prisonniers et venger les morts (vv.21-24), le salut des âmes est engagé (vv.25-27), les pertes sont supérieures aux conquêtes (vv.32-34), et l'opportunité de se couvrir de gloire ne peut qu'advenir en Terre sainte (vv.37-40).

La troisième catégorie, le « retour souhaité », se différencie de la quatrième, le « retour incertain », par le besoin du trouvère d'invoquer Dieu pour parler de son retour. Au vu du contexte, la formulation prend une tournure de prière, suggérée par l'emploi récurrent du subjonctif, qui atténue l'écart entre le service chrétien et le service d'Amour. Dieu n'est pas opposé à l'amant et ne cherche pas à détruire son bonheur courtois, mais Il requiert son corps -et non son cœur- pour mener une guerre sainte. Le trouvère croisé peut donc espérer de Lui qu'Il veille à le ramener auprès de sa dame, et ce, sans offense : « *E Deus me doinst de la meillur joir, | Que jo la truisse en vie e en santé, | Quant Deus avrad sun affaire achevé !* » (VI, vv.40-42). Dieu est donc chargé de permettre les retrouvailles des deux amants : l'extrait cité ci-dessus sous-entend l'incapacité du croisé et de la dame à veiller l'un sur l'autre durant une période indéterminée. Cette première façon d'envisager le retour témoigne d'un mélange de registre : ce type de prière adressée à Dieu est particulier et caractéristique du discours courtois.

La quatrième catégorie insiste sur l'incertitude de l'expédition. Le doute évoqué quant au retour est formulé par des constructions telles que la proposition conditionnelle ou l'interrogation

indirecte. Malgré les commentaires de Lerond²⁵⁴ et de Dijkstra, nous choisissons de prendre en compte l'envoi de la pièce IX, *A vous, amant, plus qu'a nule autre gent*, qui, selon nous, n'entre pas obligatoirement en contradiction avec le reste du texte. Le choix de rejeter les derniers vers se fonde notamment sur la trop soudaine réconciliation des services envers Dieu et Amour qui vient déforer la plainte du poète séparé malgré lui de sa dame. L'harmonie ne convient donc pas au discours, ou arrive trop tard, d'autant plus que la dernière strophe laisse penser que « le poète ne croit pas à un retour »²⁵⁵. Or, cette réconciliation est posée sous une double condition : « *De moie part di, chançons, si t'en croie, | Que je m'en vois servir Nostre Seignor, | Et sachiez bien, dame de grant valour, | Se je revienng, que por vos servir vais.* » (IX, vv.49-52). Selon notre entendement, le trouvère conclut en jetant un regard ironique sur le motif d'un quelconque service de la dame par la participation à la croisade. Comme le suggère l'incise « *si t'en croie* », la chanson peut difficilement faire croire à un service d'Amour si l'amant ne peut revenir vivant d'Orient. Le ton est amer, puisque le retour et la survie ne paraissent pas probables au trouvère. Ce discours fort peu enthousiaste vis-à-vis de la croisade la présente en complète opposition avec la romance du poète, et en cela rejoint le type de propos que contient l'autre chanson du corpus attribuée au Châtelain de Couci²⁵⁶, à savoir *Li novviauz tanz et mais et violete* (VIII).

Le retour ne peut pas -et ne doit pas- être assuré, car il en réduit la prouesse du croisé. Pourtant, deux occurrences semblent présenter un tel cas. La chanson XIX, *Li departirs de la couce contree*, use de l'image du cœur qui, puisqu'il peut se séparer du corps, « *s'est ja mis el retor* » (v.15). Le sujet lyrique n'est pas pour autant certain de revoir sa dame, comme le confirme le reste du texte. Le deuxième cas, celui de la chanson XII, *Aler m'estuet, la u je trairai paine*, est beaucoup plus singulier. Ce qui demeure imprévisible dans le retour, c'est l'accueil qui sera fait au croisé :

*Mainte pensee i averai grevaine,
Quant je serai de ma dame eslongiés ;
Et saciés bien ja mais ne serai liés
Dusc'a l'eure que l'averai prochaine.
Dame, merci ! Quant serai repairiés,
Pour Dieu vos proi prenge vos en pitiez.*
(XII, vv.3-8)

Malgré son apparente originalité, cet exemple s'insère parfaitement dans la logique courtoise des chansons lyriques de croisade. Le discours confirme le renversement spatio-temporel de l'amour chanté : il se trouve dans un *ici* que le poète quitte. Le futur n'est heureux qu'à la condition de restaurer une situation au moins égale à celle vécue dans le passé. Si le croisé parvient à revenir, il jouira de

²⁵⁴Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XIIe – début du XIIIe siècle), Alain LEROND (éd.), *op.cit.*, p.62.

²⁵⁵Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.136.

²⁵⁶Luca BARBIERI, « Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico », *op.cit.*, pp.51-52.

privilèges nouveaux, mais conditionnés par la relation d'avant la croisade.

Dès la chanson III, *Ahi ! Amour, con dure departie*, le trouvère prétend conquérir, en même temps que la Terre sainte, « *Et pris et los et l'amour de s'amie* » (v.16). Cette « récompense amoureuse ou *guerredon* est l'unique bien auquel aspire l'amant courtois »²⁵⁷ : la croisade devient un moyen d'y accéder.

La mise en scène de la récompense dans le discours est plus marquée que dans les autres chansons lyriques de tradition courtoise. L'expédition pour la guerre sainte rompt le cours naturel du temps et abaisse la retenue habituelle du trouvère. Celui-ci peut exiger davantage, plus explicitement. Par exemple, dans la chanson VIII évoquée ci-dessus, le sujet lyrique se plaint de la croisade, mais profite de son départ imminent pour formuler son souhait : « *Or me laist Diex en tele honeur monter | Que cele ou j'ai mon cuer et mon penser | Tieigne une foiz entre mes braz nuete | Ainz que voise outre mer !* » (VIII, vv.5-8).

[...] le poème se fait donc moins respectueux et formule la revendication explicite d'un *guerredon* charnel ; en un mot, la chanson de croisade sera plus sensuelle que la chanson d'amour proprement dite : étrange paradoxe, si l'on considère que ce « congé » courtois s'inscrit dans le cadre d'une démarche originellement et fondamentalement religieuse. Avec une ingénuité déconcertante pour plus d'un lecteur moderne, les trouvères concilient le service de la dame et le service de Dieu sans s'inquiéter des contradictions que soulève leur attitude. Pour eux, le séjour outre-mer justifie tout : il achète au prix du sang non seulement la vie éternelle, mais même le plaisir, quelle que soit l'ampleur de la transgression.²⁵⁸

Il existe des tournures moins insistantes, mais qui présentent la récompense attendue comme suffisamment haute pour motiver le départ en croisade : « *Pruec ke fins cuers ki bee a haute honor | Ne porroit pas remanoir sans mesprendre, | Pour ce, dame, ne me devés reprendre.* » (XI, vv.22-24). Par ailleurs, le gain amoureux s'accompagne d'autres récompenses séculières, dont principalement le renom obtenu par la prouesse guerrière, comme le suggère le vers de Conon de Béthune cité plus haut. Dans plusieurs cas, ces deux types de prix sont intriqués, l'un suggérant implicitement l'autre. De plus, lorsque le trouvère se réfère à une récompense qu'il attend de Dieu, il ne pense pas forcément au paradis. Comme remarqué plus haut, il peut notamment réclamer une aide divine pour sa quête courtoise. Les chansons jouent parfois de formulation ambiguë ou imprécise. Prenons en exemple le texte de XVII, *Dame, ainsi est qu'il m'en couvient aller* :

*Biaus sire Dex, vers vos me sui ganchis :
Tot lais por vos ce que je tant amoie ;
Li guerredons en doit estre floris,
Quant por vos pert et mon cuer et ma joie.
De vos servir sui toz prez et garnis ;
A vos me rent, biaux pere Jhesu Cris ;
Si bon seignor avoir je ne porroie :*

²⁵⁷Roger DRAGONETTI, *op.cit.*, p.77.

²⁵⁸Jean-Charles PAYEN, *op.cit.*, p.248.

Cil qui vos sert ne puet estre traïz.
(XVII, vv.25-32)

Cette strophe opère la transition entre la plainte de l'amant éploré et l'exaltation pour la croisade dans le discours, transition marquée par l'attente d'une douce rétribution. La strophe pour elle-même semble indiquer un abandon de l'amour terrestre au profit de la *Causa Dei*. Cependant, au vu des autres strophes, évoquer cette récompense divine semble plutôt résoudre le dilemme du poète qui se joue à échelle humaine, loin des soucis du salut des âmes. Thibaut de Champagne voit-il dans ce *guerdon* « *floris* » une façon de renouer sans vilenie avec son ambition courtoise ? Son « *fins cuers* » (v.11) ne peut se résoudre à quitter sa dame, mais, après la strophe citée, il se réjouit « *que je sui desirrans | De servir Dieu* » (vv.35-36). Thibaut de Champagne n'hésite donc pas ici à complexifier son message et à multiplier les niveaux de lecture.

Pour ces raisons, un recensement qui prétendrait à l'exhaustivité, dans le cadre du *guerdon*, semble peu approprié. Catégoriser les résultats sommairement serait réducteur et arbitraire, tandis que nuancer le relevé impliquerait de négocier chacun des cas. Nous préférons donc nous en tenir à un propos général.

Partir en guerre sainte est une opportunité qui peut se révéler néfaste à qui la refuse. La honte peut apparaître dans les chansons, sous forme de *contre-guerdon*, pour qui ne répond pas à l'appel de la croisade. Cette punition est généralement exprimée par le courroux divin, comme nous le verrons au point suivant. Le châtiment à échelle humaine, principalement la honte, découle de la pensée religieuse et s'apparente à une censure sociale qui pénalise une conduite non conforme au dogme chrétien. Les occurrences relevées ci-dessous indiquent deux types d'actions entraînant l'opprobre sur le fautif, auxquels il faut ajouter le retour honteux déjà signalé plus haut :

Échec de la croisade : III,24 ; XXIV,12-13

Ne pas partir : III,48 ; IV,37-40 ; V,20 ; XI,44-45 ; XV,21

Choisir de rester en Occident est une idée qu'exploitent différemment les trois registres du corpus. La satire condamne un individu particulier (V, 20), tandis que l'exhortation avertit chacun du risque qu'il prend individuellement en ne partant pas (III, 48). Quant au discours courtois, il a la particularité de faire planer cette menace sur le sujet lyrique, qui évoque sa crainte du déshonneur pour justifier auprès de sa dame son départ (XI, 44-45).

L'issue de la croisade est rarement mentionnée comme une possible source de déshonneur, sans doute en raison du caractère périlleux de l'entreprise. La chanson XXIV, *Nus ne porroit de mauvese reson*, insiste sur l'idée que le roi ne peut pas abandonner à ce moment-ci, car il n'a pas

encore tout tenté²⁵⁹. Conon de Béthune prédit une honte à tous en cas d'échec, mais ménage son annonce et l'associe à deux autres pensées. Tout d'abord, il invoque la logique de la légitimité de la guerre²⁶⁰ en Terre sainte, qui n'est que la réponse licite à une agression contemporaine : il est juste que les chevaliers défendent le bien chrétien en péril : « *Car a no tanz est perduz li sains lieus | U Dieus soufri pour nous mort angoisseuse ; | S'or i laissom nos anemis morteus, | A touz jours mais iert no vie honteuse.* » (vv.21-24).

Ensuite, dans les vers suivants²⁶¹, le poète valorise une forme de défaite qu'il nous faut aussi évoquer : la mort. Le croisé se couvre d'honneur s'il parvient à reprendre Jérusalem ou s'il périt en essayant. Dijkstra trouve dans ce passage un renvoi aux paroles de saint Bernard²⁶² : en croisade, si le Christ profite de la mort que le chevalier inflige, lui profite de la mort qu'il reçoit. La conclusion de la strophe renoue avec le dilemme courtois, par l'expression de « *s'espeuse* » (v.32). Soit le croisé survit et il gagne l'amour de la dame qu'il courtise, soit il succombe et épouse Honneur.

*Qui ci ne veut avoir vie anuieuse,
Si voist pour Dieu morir liez et joieus,
Que cele mors est douce et savereuse
Dont on conquiert le regne precieus ;
Ne ja de mort nen i morra uns seus,
Ainz naistront tuit en vie glorieuse ;
Qui revendra mout sera eüreus :
A touz jours maiz en iert Honors s'espeuse.*
(III, vv.25-32)

Bien sûr, il existe d'autres façons de mourir en croisade. La mort joyeuse évoquée ci-dessus se fonde sur la récompense eschatologique. Outre les deux chansons qui évoquent le risque de noyade durant le voyage, nous notons par exemple une forme de *memento mori* en argument déterminant pour le départ en croisade : « *Puis c'on muert ci, on ne doit resoignier | Paine n'anui, honte ne destorbier* » (XIII, vv.38-39). La mort est principalement évoquée à travers les discours courtois.

Mort joyeuse : III,26-27 ; V,12 ; XXII, 64-68

Finalité inévitable : II,41 ; VI,13 ; XIII,38 ; XIV,8

Mort courtoise :

-Le séparation vaut la mort : IX,7-8 X,4 ; XI,11-16 ; XXVI,23-24 ; XXVII,24

-L'amour vaut la mort : XVI,36,41 ; XVIII,16,21,39 ; XIX,17 ; XXVII,39

L'amant ne survit pas à la séparation du départ. En quittant sa dame, il quitte la vie (et par là

²⁵⁹Joseph BÉDIER, Pierre AUBRY, *op.cit.*, pp.261.

²⁶⁰Philippe CONTAMINE, *op.cit.*, p.451.

²⁶¹Seulement selon l'agencement strophique de l'édition de Bédier, voir le point II.2.2.

²⁶²Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.80.

l'envie, et le talent, de chanter). Les chansons X et XXVI présentent des sujets lyriques féminins qui se meurent également à cause de l'absence de leur amant. Une sorte de dépossession se lit dans la formule « *Morir m'estuet* » (XXVI, v.23). Cette expression est répétée dans une autre chanson (XVIII,39) : l'obligation de mourir dans ce cas s'articule au sentiment d'amour lui-même. Dans le deuxième ensemble d'occurrences pointé ci-dessus, la passion du poète semble mettre un terme à sa vie, car « *me vaut bien un morir | L'amors qui si m'assaut sovent* » (XVI, vv.41-42). Présenter l'amour comme une forme de trépas est une image exploitée à travers le corpus de Bédier seulement par les chansons relatives à l'entourage poétique de Thibaut de Champagne, à l'exception de la chanson XXVII, *Por joie avoir perfite en paradis*, qui n'est pas datée dans son édition. Les analyses de Warwick proposent d'attribuer ce texte au trouvère Andrieu Contredit, qui justement aurait été l'un des « *members of Thibaut's crusading entourage* »²⁶³. Les vers 38-40 corroborent cette conjecture car ils évoquent une mort « *por leament amer* » (v.39), image poétique qui, en contexte de croisade, semble être typique, voire endogène de ce groupe poétique. Toujours dans cette chanson XXVII, apparaît l'image d'une mort par le souvenir amoureux²⁶⁴, image qui relève davantage du premier ensemble pointé ci-dessus.

En définitive, les discours courtois de notre corpus pensent le présent comme un temps de mort. Le sujet lyrique ne vit plus, soit à cause de la douloureuse solitude qu'il ressent suite à une séparation non désirée, soit en raison de son amour vécu comme la fin de son existence.

III.2.4 Temporalité religieuse : repères bibliques, guerdon céleste et au-delà

Penser la croisade dans le temps consiste également à l'envisager selon le plan eschatologique chrétien. Nous rapprochons ce point avec les pensées commentées dans la première partie de ce chapitre, telles que la *translatio imperii*. Le présent s'insère dans la chronologie religieuse comme pivot central entre deux repères fondamentaux que sont la Passion et le Jugement dernier.

Le poète n'hésitera pas à les rappeler, mais sera par contre beaucoup moins loquace à propos d'autres événements rapportés dans la Bible. Si nous avons déjà parlé de la référence à la fuite d'Égypte dans la chanson I, *Chevalier, mult estes guariz*, c'était pour en souligner l'étrangeté. Un autre exemple peut être celui de Noël. Par trois fois il en est fait mention pour désigner la Terre sainte²⁶⁵, mais la naissance du Christ n'est jamais évoquée pour elle-même, pour mettre en perspective le récit du poète.

Le passé de Jérusalem est pensé en trois étapes dans les chansons de geste : c'est la ville qui a

²⁶³<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1582/#page2>.

²⁶⁴Marie-Noëlle TOURY, *op.cit.*, p.117.

²⁶⁵Voir le relevé au point III.1.1.

connu la Passion du Christ, mais aussi celle qui a été détruite par les Romains, et enfin celle qui a été conquise par les Musulmans²⁶⁶. Dans les chansons lyriques de croisade, la chronologie de la Ville sainte n'est pas tant développée : le sacrifice du Christ est directement relié au présent de la croisade. Le lien est direct, et l'effort des croisés est comparé au sort de Jésus. Lorsque le récit de la Passion est évoqué pour lui-même, il est généralement associé à un *nous* ou un *vous* qui renvoient à la chrétienté en dette vis-à-vis de son Sauveur. Certaines expressions périphrastiques désignant la Terre sainte associent également la mort du Fils de Dieu à un *nous*, mais nous ne les reprenons pas ci-dessous.

Passion associée à la chrétienté : I,20,32, 37-40 ; II,16-17,21-30 ; III, 43-44 ; VI,5-7 ;

VII,33-34 ; XV,14,22,24 ; XXVII,8 ; XXVIII,22 ; XXIX,4-8, 19-21

Passion associée à un autre objet : XIII,6-7 ; XXIII,25 ; XXVIII,8

Le croisé est redevable au Christ. Le présent de la croisade se comprend comme une réponse à un don précédent : il y a une logique de continuité directe.

*Oiés, seigneur, pereceus par oiseuse,
Qui demourés, soufraitous de tous biens,
Souviegne vous de la mort angoisseuse
Que li fiex Dieu soufri au premerien.
Il fu liés en l'estache au lien
Et fu batus d'escorgies nouveuses,
Et en la crois fu mis, ce savons bien,
Pour nos geter des paines dolereuses.
(XXIX, 1-8)*

Dans l'extrait ci-dessus, le trouvère insiste sur l'idée d'un ordre à respecter : le Christ a souffert le premier (v.4), et son sacrifice fut long et douloureux. Le texte insiste sur les douleurs subies et sur la parfaite connaissance que chaque chrétien en a (vv.3-7). Le dernier vers de la strophe rappelle la dette qui entraîne l'obligation de rejoindre la croisade²⁶⁷. Il ne s'agit dans ce cas que de participer à la guerre sainte : pour d'autres, il importe davantage d'imiter le martyr du Christ et sa peine que de défendre la Terre sainte²⁶⁸. Ne pas partir signifie refuser le pacte avec Dieu et négliger une preuve tangible²⁶⁹ de son amour. Le Christ est d'ailleurs représenté, comme nous l'avons déjà indiqué au chapitre précédent, en modèle de la destinée courtoise : « *Qu'il n'est amis fors que cil, sans doutance,*

²⁶⁶Pascal PÉRON, *op.cit.*, p.175.

²⁶⁷Le souvenir de la Passion conditionne spatialement la violence du chevalier religieux. Comme nous pouvons le voir ci-dessus, le guerrier, se rappelant du sacrifice du Christ, doit s'en aller en Orient pour combattre en son nom. En Occident en revanche, la paix de Dieu prévalant, la commémoration se traduit en une ascèse volontaire de la violence le vendredi, le samedi et le dimanche, comme le constate Jean FLORI, dans *La chevalerie en France au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, (Que sais-je ?), p.72.

²⁶⁸Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.141.

²⁶⁹Pierre BELLERON, *op.cit.*, pp.135-136.

| *Qui por nos fu en la vraie crois mis* » (XV, vv.13-14).

Le suivre jusqu'à la mort peut être une fin heureuse. Cette mort résulte de la grande différence entre le rapport au corps du Christ et celui du croisé. Pour le premier, l'incarnation est une humiliation, et la chair, une prison²⁷⁰. Pour le deuxième, le corps permet le rachat de l'âme. La mort pénible de Jésus se comprend comme la douloureuse épreuve de son enveloppe humaine, alors que la mort du croisé est heureuse, puisqu'elle signifie l'accès de son âme au royaume céleste. Conon de Béthune joue de ce contraste lorsque les vers « *Car a no tanz est perduz li sains lieus | U Dieus soufri pour nous mort angoisseuse* » (III, vv.21-22) sont suivis de « *Qui ci ne veut avoir vie annuieuse, | Si voist pour Dieu morir liez et joieus, | Que cele mors est douce et savereuse | Dont on conquiert le regne precieus* » (III, vv.25-27).

Parmi les occurrences où l'on ne trouve pas directement une association entre la Passion et le devoir du croisé, une autre association s'opère. Celle-ci peut rapprocher le Christ de Jérusalem (XXIII,25), des ennemis de la foi chrétienne (XXVIII,8), ou encore du Jugement Dernier (XIII,6-7).

D'autres occurrences (II,16-17 et XXIX,19-21) établissent également cette troisième association. La Passion y apparaît même au second plan, intégrée dans le récit de l'Apocalypse. Rappeler le retour du Christ à la fin des temps, montrant les plaies que son corps a endurées, permet au trouvère d'encadrer le présent de la croisade par deux repères de la chronologie chrétienne marqués de la Croix.

Tout comme le récit de la Passion, l'annonce du Jugement Dernier motive la guerre sainte. Le croisé n'agit pas dans ce cas en réaction, mais en prévention. Le présent porte les enjeux eschatologiques du monde chrétien. Saverio Guida propose même de voir dans l'excursion en Terre sainte une sorte de préface ou d'introduction au jugement divin :

*A questo riguardo bisogna pure tener presente che per gli uomini dei secoli XI-XIII la giustizia di Dio si esercita e si manifesta già in questo mondo, è immanente e provvede hic et nunc a elargire protezione e premi a coloro che li hanno meritati con la loro condotta. Nelle spedizioni dirette a liberare i luoghi santi si realizza, in particolare, l'accostamento dei fedeli all'Eterno, che concede ai combattenti il suo sortegno e il suo riparo.*²⁷¹

Renvoi au Jugement Denier ; II,15 ; IV,28-32 ; VI,24-26 ; VII,14,55 ; XIII,5 ; XV,23 ; XXIV,27 ; XXIX,17

Toutes les références au Jugement Dernier entendent ou sous-entendent immanquablement la destinée qui y sera décidée pour tout un chacun. La conduite adoptée durant la croisade est déterminante. « Tout ce qui est dit de Dieu dans le temporel doit être compris dans l'éternité

²⁷⁰Jacques LE GOFF, *Un autre Moyen Âge*, France, Gallimard, 1999, p.555.

²⁷¹*Canzoni di crociata*, Saverio GUIDA (éd.), *op.cit.*, p.16.

divine »²⁷², de sorte qu'attirer ses grâces en s'en allant en Terre sainte entraîne une conséquence positive infinie. De même, ne pas répondre à son appel équivaut à le décevoir à travers les siècles. La croisade est l'entreprise par laquelle le trouvère peut interférer sur la temporalité de l'au-delà.

Le Purgatoire, dont l'apparition dans la pensée théologique est pourtant contemporaine aux croisades, ne figure pas dans les chansons de notre corpus. Cependant, la pensée qui lui est adjointe y est bien présente, celle d'une connaissance, voire d'un commerce, sur la vie après la mort. « Temps sécable, manipulable, inégal »²⁷³, le croisé agit en bon marchand, investissant pour son salut.

Ainsi, le trouvère dispose d'une palette de récompenses divines concernant l'au-delà²⁷⁴ qui se définissent en fonction de l'implication dans la croisade. La simple participation est différemment récompensée de la libération totale de Jérusalem. Nous pouvons nous attendre à ce que chaque registre relevé dans notre corpus développe un discours particulier à ce propos et mette en avant un type spécifique de *guerdon*. L'exhortation envisagera la fin des temps avec des termes collectifs, en raison de son large public intradiégétique, tandis que la parole courtoise abordera davantage l'au-delà à échelle personnelle, intéressée seulement par la destinée de l'amant et de sa dame. La satire au contraire est propice à évoquer les châtements, les *contre-guerdons*, qu'encourent ceux qui se seront détournés de l'appel divin.

Cette répartition n'apparaît pas dans les chansons de manière aussi catégorique et hétérogène. Dijkstra pointe l'absence de *contre-guerdon* dans le texte exhortatif I, *Chevalier, mult estes guariz*, comme une particularité remarquable²⁷⁵, due à l'optimisme du trouvère. D'autre part, elle ajoute que le texte se concentre sur les intérêts individuels qu'apporte la croisade, si bien que « l'objectif personnel semble l'emporter ici sur l'objectif collectif »²⁷⁶.

Les menaces présentes dans les autres textes exhortatifs renforcent par contraste les récompenses promises et poussent les indécis à s'engager pour la guerre sainte. La chanson XV, *Seignor, saichiés, qi or ne s'en ira*, est représentative de ce phénomène : son *incipit* aborde l'engagement en croisade par la négative. Thibaut de Champagne accumule les idées duelles, strophe par strophe, pour conclure sur le besoin pour tous de s'en aller.

Plusieurs actions entraînent une récompense divine. Sont reprises ci-dessous les différentes façons d'attirer la clémence divine promue par les trouvères.

²⁷²Levente SELÀF, *op.cit.*, p.13.

²⁷³Jacques LE GOFF, *Un autre Moyen Âge*, *op.cit.*, p.512.

²⁷⁴*Ibid.*, p.414.

²⁷⁵Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.73.

²⁷⁶*Ibid.*, p.74.

Suivre un souverain en croisade : I,9-12,21-24,33-36,45-48,54-57,66-69,78-81 (refrain)

Se croiser/s'en aller : II, 37 ; VII,36 ; XIV,16 XV,35 ; XXIII,8 ; XXVII,37 ; XXIX,32

Mourir : III,28 ; XXII,7,65-68

Endurer une peine physique : VI,20 ; XVI,24

Se séparer de : VI,35 ; XI,2 ; XVII,27 ; XXVII,1,27

Servir Dieu (sens large) : VII,47,68 ; XIII,41-44 ; XV,25 ; XVII,40 ; XXIX,13-16

L'engagement pour la croisade est naturellement le moyen le plus fréquemment cité. Les autres découlent de ce départ : même la séparation (de la dame ou du train de vie), consentie pour cette expédition, est récompensée. La dernière catégorie est plus floue. Les occurrences renvoient à une aide à Dieu apportée par les croisés, mais sans en préciser l'ampleur. Il importe alors pour le trouvère de connoter la croisade, de renvoyer à « un complexe synonymique, dont on devine le noyau commun »²⁷⁷, plutôt qu'en décrire les actions. Prenons un exemple également issu de la chanson XV. Le trouvère prédit les paroles de Dieu au jour dernier : « *Diex se lessa por nos en crois pener, | Et nos dira au jor ou tuit vendront : | « Vos qui ma crois m'aidastes a porter, | Vos en irez la ou mi angle sont ; [...]* » (vv.21-25). Nous pouvons d'abord noter que le Jugement Dernier est à nouveau représenté par une tournure de déplacement. Ensuite, la Passion est associée au geste de croisade par le motif de la croix. Le croisé est recouvert par la figure christique, si bien qu'il n'est plus possible de comprendre précisément quelles actions lui valent l'entrée au paradis.

Les *contre-guerdons* sont également déclinables en différentes actions. Le cœur du châtiment réside toujours dans le refus du départ.

Faillir Dieu : III,12 ; II,11,14-15 ; V,8 ; VII,57-58 ; XXIV,27

Ne pas se croiser/ne pas partir : XV,4,27-28 ; XXII,6 ; XXIX,12,23

Déforcer la croisade : IV, 24 ; XIII,10-11, 19 ; XXI,15,25²⁷⁸

Ne pas servir Dieu (sens large) ; VI,21,27

Mourir d'amour : XXVI,24-28

Par son jeu d'antithèses²⁷⁹, la chanson XV transforme la possibilité d'obtenir automatiquement la rémission de ses péchés en s'engageant pour la croisade en un ultimatum. Accéder au paradis ne semble plus envisageable que par cet unique moyen, comme le suggère les premiers vers « *Et qui la crois d'outremer ne prendra | A paines mais ira en paradis* » (vv.3-4). De plus, la prise de parole

²⁷⁷Roland BARTHES, *op.cit.*, p.99.

²⁷⁸Cette occurrence n'est peut-être pas à prendre en compte, puisque Joseph Bédier (*op.cit.*, p.234) l'indique comme reprise fautive du vers 15.

²⁷⁹Cathrynke DIJKSTRA, *op.cit.*, p.109.

divine confirme le dilemme qui s'impose à tout chrétien : après avoir promis aux croisés de rejoindre ses anges, il complète sa sentence : « [...] *Et vos par cui je n'oi onques aïe | Descendrez tuit en enfer le parfont* » (vv.27-28).

L'idée d'un temps post-mortem individuel manipulable, est singulièrement représentée dans la dernière occurrence relevée. Le sujet lyrique, féminin, déclare sa prochaine mort d'amour car elle ne peut rester séparée et sans nouvelle de son amant parti au-delà de la mer.

*Si sai de voir que qui muert por amer
Trusques a Deu n'a pas c'une jornee.
Lasse, mieuz vueil en tel jornee entrer
Que je puisse mon douz ami trover,
Que je ne veuill ci remaindre esquaree.*
(XXVI, vv.24-28)

Selon les derniers vers, le problème de la distance terrestre peut se résoudre en le déplaçant au-delà de la mort. La période de pénitence qu'entraîne cette action est définie comme un « *jornee* », mot qui renvoie à l'espace. Le passage précité marque la conviction et l'assurance dont fait preuve le sujet lyrique féminin quant au sort qui lui est destiné, ou, plutôt, quant à la pénitence qu'elle choisit pour elle-même. De plus, la raison qu'elle évoque pour motiver son départ (hors de la vie) peut surprendre : elle espère par sa mort d'amour son « *douz ami trover* ». L'au-delà prend une dimension spatiale différentielle. Comme la terre d'outre-mer, la mort est à prendre tout d'abord comme contraire à un *ici*. Il importe pour le sujet lyrique féminin de quitter cet endroit connu, afin de retrouver l'amant qui s'en est éloigné. Cependant, le voyage qu'elle s'apprête à entreprendre vers cet *ailleurs* n'est pas encouragé par Dieu, il est même puni. Les conditions du voyage important et, dans ce cas, creusent la distance qui la sépare du royaume divin.

III.3 Conclusion : dynamiques spatio-temporelles de la chanson

Le corpus ne présente pas de chanson dont le contexte serait une croisade *cismarina*. Le chant est motivé par un contraste spatial, il est question du lointain et du mouvement qui y conduit. La destination est donnée par périphrases et expressions qui lui confèrent une dimension mythique, étrangère au présent connu.

Le discours se situe dans l'écart entre *l'ici* et le *là-bas* et peut l'investir de différentes façons. L'espace d'outre-mer varie de couleurs et de fonctions selon les registres. Pour les chansons d'exhortation, il est une destination, un but, un lieu qu'il faut investir, en contraste avec la terre d'origine qu'il est nécessaire d'abandonner pour la gloire de Dieu. Le monde du trouvère est par là divisé en deux. Le déplacement d'un espace à l'autre est motivé par un parallélisme avec le plan divin : le déplacement physique vers la Terre sainte concrétise la quête du royaume céleste, qui est le but

ultime²⁸⁰. La satire, qui défend la ferveur religieuse, rejoint cette conception. À l'inverse, le registre courtois aborde plutôt la croisade comme une étape, un détour. Le retour y est bien plus important (ne serait-ce que le temps d'une rêverie amoureuse). Le déplacement cherche un effet de boucle : l'expédition en Orient trace un lien entre les deux terres sous forme de chemin qui ramène à la dame.

Du point de vue de la composition poétique, le rapport est presque inversé, ce qui peut faussement sembler étrange. Le texte exhortatif expose deux espaces séparés, mais tend par son discours à leur rapprochement. Il tend à annuler les distances, faire rejoindre l'Occident et l'Orient, les mondes terrestre et céleste, notamment par la pensée de *translatio imperii*. Quant au discours amoureux, il se nourrit du contraste entre une terre de bonheur et une terre d'exil (par et depuis laquelle la passion est d'autant mieux chantée). Selon cet angle, la spatialité courtoise est retrouvée dans sa configuration habituelle. Le registre courtois a besoin de la distinction, de l'obstacle qui souvent renforce l'amour et toujours l'empêche. L'image du cœur séparé du corps ne résout pas la division spatiale. Au contraire, elle la répercute sur le sujet lyrique qui se déchire²⁸¹, faute de ne pouvoir investir deux lieux en même temps.

Le cas du sujet lyrique féminin est particulier. Comme le montrait le dernier exemple du point précédent, le *je* féminin déploie son chant de la même manière que l'exhortation : l'écart entre l'*ici* et le *là-bas* amène le sujet lyrique à désirer le départ. Mais sa posture d'énonciation est seconde à un premier voyage qui a lui retiré son amant. Le sujet lyrique féminin adopte une posture entièrement déterminée par le départ d'un croisé qui, s'il avait été sujet lyrique, aurait proclamé, à l'inverse, son envie de rester. Nonobstant cela, dans les deux cas l'éloignement est moteur du chant, car il permet de projeter l'amour « *au loin*, à jamais hors de soi-même, hors du langage »²⁸².

Il est possible de lier ce constat avec l'hypothèse de Dorothea Martin, qui lit dans les chansons courtoises les prémisses du ton réaliste et ironique du XIII^e siècle vis-à-vis de la croisade²⁸³ : pour la pensée strictement courtoise, l'entreprise n'a pas d'enjeux en Terre sainte. Elle n'investit l'espace d'outre-mer que pour invoquer la volonté divine, qui sépare les amants et provoque la chanson. Qu'importe le plan politico-religieux, l'important réside dans le fait de pouvoir éprouver une pareille expédition, une pareille épreuve, et de pleurer le rivage dont il faut s'éloigner. Le regard reste orienté vers l'Occident. L'amant souhaite assurément la victoire de la croisade à laquelle il participe, mais dans l'optique d'un retour glorieux auprès de sa dame. Bien sûr, cette description ne correspond à

²⁸⁰Dominique BOUTET, *op.cit.*, p.43.

²⁸¹Marie-Noëlle Toury liste ce motif parmi les substituts de la mort d'amour qui expriment le désespoir du trouvère (*op.cit.*, p.203).

²⁸²Paul ZUMTHOR, *La mesure du monde*, *op.cit.*, p.378.

²⁸³Voir le point I.1.4.

aucune pièce du corpus, puisque le registre courtois ne se retrouve jamais complètement isolé.

Le départ vers l'Orient s'accompagne d'un double récit de mémoire (de la dame et de la Passion) et d'un double discours portant sur l'espoir de retour (du croisé et du Christ). Les repères chronologiques mêlent deux échelles -l'une à taille humaine, porteuse d'enjeux géopolitiques et courtois, l'autre à dimension eschatologique chrétienne- qui présentent la croisade comme levier ascensionnel dans les sphères amoureuse et spirituelle.

Au sein du corpus, les vers sont beaucoup plus largement imprégnés de la conception théologique de l'histoire que de la représentation conventionnelle courtoise du temps. La chanson se situe toujours dans une chronologie qui suit la « théorie des trois âges du monde -avant la Loi, sous la Loi, sous la Grâce- »²⁸⁴, avec une approche quasi exclusivement christocentrique. À l'inverse, Martin constate que (contrairement aux chansons d'oc) les chansons de croisade en ancien français ne se parent pas de *reverdie*, ce qui « *removes them somewhat further from their parent form, the love song* »²⁸⁵. Seule la pièce VIII, *Li novviauz tanz et mais et violete*, constate la nouvelle saison au début de son discours.

Dans la deuxième chanson attribuée au Châtelain de Couci, Winkler épingle l'expression « *perdre toute ma voie* » (IX, v.37), qui signifie « perdre les bienfaits de mon pèlerinage »²⁸⁶. Retournons encore une fois à la chanson parodique de Huon d'Oisi, V, *Maugré tous sainz et maugré Dieu aussi* : nous avons déjà remarqué que le retour de Conon jetait le blâme sur ses textes. Le trouvère a physiquement abandonné l'espace dans lequel se déployaient ses chansons et n'est plus digne d'en composer de nouvelles (vv.9-10). Le vers 11, « *Or menrez vous honteuse vie ci* », sonne comme une sentence, un exil loin de la croisade qui n'est plus alors vue comme une séparation, mais au contraire le lieu où l'on reste proche de Dieu et de sa condition de poète. De plus, les relevés des morts joyeuses ont montré que le vers 12 « *Ne vousistez por Diu morir joianz* » ne peut que faire référence à la chanson *Ahi ! Amours, con dure departie* (III, v.26), ce qui amène à penser que le vers « *Or vous conte on avoec les recreanz* » (V, v.13) est un renvoi à cette chanson, et plus précisément aux « *lasches gens* » (III, v.39) : comme Conon le craignait, par son retour il est maintenant assimilé aux lâches indécis, mais aussi aux *faux amants* et aux *losengiers*. À cause de sa défection (momentanée) de la croisade, il est exclu du monde courtois.

Nous pouvons souligner une harmonie dans le corpus par l'idée que *vers l'ailleurs* est le lieu de la chanson et que la croisade est perçue comme un élément concret qui rapproche d'une abstraction

²⁸⁴Gilbert DAHAN, « *Ex imperfecto ad perfectum : progrès de la pensée humaine chez les théologiens du XIIIe siècle* », *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, op.cit., p.177.

²⁸⁵Dorothea MARTIN, op.cit., p.229.

²⁸⁶Alexandre WINKLER, *Le tropisme de Jérusalem dans la prose et la poésie (XII-XIVe siècle)*, op.cit., p.35.

(soit la perfection courtoise, soit la vie céleste). De la *voie* du croisé advient la voix du trouvère.

Conclusion : Effets de réel autour de la figure du croisé

De manière générale, le trouvère ne prétend pas refléter fidèlement la réalité dans les chansons lyriques. Au contraire, il joue au sein d'un modèle de représentation et en tire des images qu'il associe entre elles. Même si le poète affirme témoigner d'un ressenti vrai, réel, ses vers s'écartent du fil du temps, deviennent extérieurs aux événements auxquels ils font référence, et se ferment en un discours autosuffisant. « Le geste *dit*, plus qu'il ne figure un geste *vécu*, propose un sens. Même s'il subsiste dans le fil du discours de fugitifs effets de réel, ceux-ci sont assumés sur le plan d'une allégorie latente »²⁸⁷.

Paul Zumthor emprunte l'expression « effets de réel » à Roland Barthes. En 1968, celui-ci interrogeait la représentation réaliste et la divisait en deux : d'une part, la « conformité, non au modèle, mais aux règles culturelles » et, d'autre part, les « impératifs "réalistes" »²⁸⁸. Par ce deuxième élément, le discours littéraire tente de faire croire à une immédiateté de l'évocation. Ce qui peut, dans la parole poétique, échapper à la catégorie de la convention, appartiendrait au monde concret.

Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collision *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une *forme du signifié*, c'est-à-dire en fait, la structure narrative elle-même [...]. C'est là que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel* [...].²⁸⁹

Une distinction est depuis apparue (accidentellement) dans le langage critique. Nancy Freeman Regalado exploite dans sa récente étude sur François Villon une erreur de traduction de la notion décrite ci-dessus. L'« effet *de* réel » est devenu par glissement l'« effet *du* réel ». Ce décalage, « qui transforme l'"apparence de réalité" en l'"impact du réel" offre une paire de termes opposés »²⁹⁰ utiles pour penser le dialogue entre la représentation et la référence. Nous proposons d'envisager les pièces de notre corpus sous cet angle. La volonté de reproduire le contexte de la croisade y est palpable. La réalité extra-littéraire s'invite entre les vers, mais de différentes manières. L'effet du réel se remarque aisément. Il est indispensable aux chansons de circonstance : le renvoi à une personne

²⁸⁷Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, op.cit., p.338.

²⁸⁸Roland BARTHES, « L'effet de réel », dans *Recherches sémiologiques : le vraisemblable*, Paris, Seuil, 1968, p.87.

²⁸⁹*Ibid.*, p.88.

²⁹⁰Nancy Freeman REGALADO, *L'art poétique de François Villon : effet de réel*, Orléans, Paradigme, 2018, (Medievalia, 86), p.19.

réelle ou à un événement précis insère le discours au milieu d'un contexte historique identifiable. L'ancrage référentiel, qui facilite le travail de datation, ne recouvre pas tout le corpus et n'est pas essentiel à la chanson lyrique de croisade.

En revanche, le trouvère développe un jeu rhétorique omniprésent, qui nous incite à prendre pour vrai ce qui n'est que vraisemblable, à prendre pour effet du réel ce qui n'est qu'effet de réel. Pour ce faire, le poète recourt à une superposition d'images issues de registres différents. Ceci semble paradoxal : aux yeux de tous, la réalité représentée n'est jamais qu'une réalité codifiée, signifiante selon une lecture qui l'estime comme telle²⁹¹. Ainsi, face à un prétendu besoin de dire le réel, le trouvère se permet des motifs littéraires invraisemblables, à la façon d'un cœur séparé du corps. Néanmoins, en multipliant les regards et les modes de représentation, il donne à son discours la forme d'un témoignage personnel, sincère, complet par son manque d'univocité. Cette authenticité est cependant obtenue par « une gaze de scènes et d'images familières qui à la fois revêtent et représentent la méditation intérieure »²⁹². L'illusion se joue donc dans l'énonciation, dans la réflexion que mène le sujet lyrique, prétendument exposé au dilemme de la croisade.

Or, le fondement de la chanson réside dans l'adhésion de ce même sujet lyrique à l'idéologie de la croisade. Les raisons sont évidentes en cas de discours exhortatif ou satirique, et le registre courtois a besoin d'un amant qui se donne le devoir de se rendre en Terre sainte, malgré sa volonté de rester auprès de sa dame. L'idée se confirme par la pièce V, *Maugré tous sainz et maugré Dieu aussi*. Cette chanson a occupé une place privilégiée dans notre analyse en raison de son jeu parodique : par sa posture de relectrice moqueuse, elle surligne les dynamiques d'écriture et les pensées contenues dans les textes de Conon de Béthune. Huon d'Oisi adopte également un ton satirique, et c'est ce qui permet à ses vers de figurer dans le corpus (une parodie de chansons lyriques de croisade n'en est pas forcément une elle-même) : sa prise de parole est motivée par la critique d'un retour blâmable selon l'idéologie de la croisade. En ce sens, le texte est sérieux. Il ne s'agit pas, comme nous pouvons le trouver dans le corpus occitan²⁹³, de mettre en doute le principe-même de l'appel à la guerre sainte.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu, les sanctions qu'encourent le poète ne se restreignent pas au plan religieux, au niveau duquel il a fauté : son image courtoise est aussi entachée. La condamnation complète que prononce Huon implique l'équivalence entre le sujet lyrique des chansons III et IV et Conon. Ce transfert est en soi une autre forme d'effet de réel, qui confirme, en

²⁹¹Roland BARTHES, *S/Z, op.cit.*, p.87.

²⁹²Nancy Freeman REGALADO, *op.cit.*, p.23.

²⁹³Linda PATERSON pointe notamment la pièce d'un poète, Sordel, qui demande à son suzerain de ne pas le prendre avec lui en croisade. Dans les vers on retrouve une parodie des « *courtly love clichés and crusading exhortations mixed with elements of political satire* » (*op.cit.*, p.532).

sens inverse, l'engagement du trouvère dans sa production.

Revenons au cas général. La représentation du croisé dans le champ littéraire se construit par le recouplement et la reconfiguration de figures et de motifs connus, ce qui assure un confort à l'auditeur et insère la chanson lyrique de croisade dans une tradition littéraire. La reconnaissance des motifs prend une dimension ludique nouvelle : par des techniques variées que nous avons pu relever au fil de l'analyse, les trouvères piègent leur discours, épaississent leur message et tissent des liens inopinés entre des registres distincts. Dans certains cas, les lieux communs et les formules consacrées se déplacent, s'échangent, surprennent et créent un jeu de double sens²⁹⁴, par connotation. Dans d'autres, les poètes se plaisent à changer brusquement de code de représentation au sein de leur discours : l'énonciation (se) trouble alors par une succession brutale de systèmes rhétoriques. Cet effet s'apparente à l'antithèse et place le sujet lyrique à la jonction²⁹⁵ des codes opposés. Ainsi, soit par la duplication du sens, soit par la mitoyenneté de registres, le trouvère fait de la figure du croisé un lieu de transgression, une interface où se croisent pensées, expressions et images de différents horizons. Le corps du sujet lyrique est le réceptacle, non pas de la synthèse, mais de la négociation entre les représentations qui confèrent, par leur discordance²⁹⁶, le sentiment d'un discours vrai.

Le chant du « trouvère croisé » est motivé spatialement. Que le registre soit majoritairement courtois ou religieux, le discours est tourné vers une terre qui elle-même renvoie toujours à plus loin. En ce sens, l'envoi de la chanson ne referme pas le texte, mais l'ouvre à une réponse qui ne se trouve peut-être pas dans la littérature. La singularité des sujets lyriques se distingue dans l'effort que chacun fournit pour tendre vers cet ailleurs intermédiaire, et dans l'aptitude à mêler l'effet de réel et la tradition poétique : certains, comme le Châtelain de Couci, en rechignant, d'autres, comme Thibaut de Champagne, en trépignant douloureusement.

²⁹⁴ Roland BARTHES, *S/Z, op.cit.*, p.15.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.35.

²⁹⁶ Sidney Painter (*op.cit.*, p.166) ne conclue-t-elle pas en constatant que les visions féodale, courtoise et religieuse sont « *too incompatible to be combined in any single ideal of knighthood that would satisfy everyone* » ?

Bibliographie

Édition de référence

BÉDIER Joseph et AUBRY Pierre, *Les Chansons de croisade. Avec leurs mélodies* [1909], Genève, Slatkine Reprints, 2011.

Éditions

Canzoni di crociata, GUIDA Saverio (éd.), Parma, Pratiche Editrice, 1992.

Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XIIe – début du XIIIe siècle), LEROND Alain (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 1964, (Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Rennes, 7).

Les chansons de Conon de Béthune, WALLENSKÖLD Axel (éd.), Paris, Honoré Champion, 1921, (les classiques français du Moyen Âge).

Chansons des trouvères. Chanter m'estuet, ROSENBERG Samuel, TISCHLER Hans, GROSSEL Marie-Geneviève (éds.), Paris, Livre de Poche, 1995, (Lettres gothiques).

Onze poèmes de Rutebeuf concernant la croisade, BASTIN Julia et FARAL Edmond (éds.), Paris, Geuthner, 1946, (Documents relatifs à l'histoire des Croisades, 1).

Poèmes d'amour des XII^e et XIII^e siècles, BAUMGARTNER Emmanuèle et FERRAND Françoise (éds.), Paris, Union générale d'éditions, 1983.

Ouvrages

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BELPERRON Pierre, *La Joie d'Amour. Contribution à l'étude des troubadours et de l'amour courtois*, Paris, Plon, 1948.

CONTAMINE Philippe, *La Guerre au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

COQUET Jean-Claude, *Le discours et son sujet. Essai de grammaire modale*, Paris, Klincksieck, 1984.

DEMURGER Alain, *Croisades et croisés au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2006.

DIJKSTRA Cathrynke, *La chanson de croisade : étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam, Schiphouwer en Brinkman, 1995.

DRAGONETTI Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise, contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1960.

FLORI Jean, *La chevalerie en France au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995,

(Que sais-je ?).

LE GOFF Jacques, *Un autre Moyen Âge*, France, Gallimard, 1999.

LE GOFF Jacques, *L'Europe est-elle née au Moyen-Âge ?*, France, Seuil, 2003.

MARTIN Dorothea, *The crusade lyrics: old provencal, old french and middle high german, 1100-1280*, Michigan, University Microfilms International, 1984.

MARNETTE Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998.

MÜLHETHALER Jean-Claude, *L'écrivain face aux puissants au Moyen Âge. De la satire à l'engagement*, Honoré Champion, Paris, (Essai sur le Moyen Âge, 67), 2019.

PAINTER Sidney, *French chivalry. Chivalric Ideas and Practises in Mediaeval France*, Ithaca, Cornell university press, 1974.

PÉRON Pascal, *Les Croisés en Orient. La représentation de l'espace dans le cycle de la croisade*, Paris, Honoré Champion, 2006, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 86).

POIRION Daniel, *Précis de littérature française au Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

RAGUIN Marjolaine, *Lorsque la poésie fait le souverain. Études sur la Chanson de la Croisade albigeoise*, Paris, Champion, 2015, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 115).

RAYNAUD Christiane, *Mythes, cultures et sociétés XIII^e-XV^e siècles. Images de l'Antiquité et iconographie politique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1995.

REGALADO Nancy Freeman, *L'art poétique de François Villon : effet de réel*, Orléans, Paradigme, 2018, (Medievalia, 86).

SELÀF Levente, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essais de contextualisation)*, Paris, Honoré Champion, 2008, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 87).

TOURY Marie-Noëlle, *Mort et Fin'Amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2001, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 60).

WINKLER Alexandre, *Le tropisme de Jérusalem dans la prose et la poésie (XII-XIV^e siècle). Essai sur la littérature des croisades*, Paris, Honoré Champion, 2006, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 77).

WOLFZETTEL Friedrich, *Le discours du voyageur. Le récit de voyage en France du Moyen Age au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

WOLFZETTEL Friedrich, *La Poésie lyrique du Moyen Âge au Nord de la France. Études choisies*, Paris, Honoré Champion, 2015, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 113).

ZINK Michel, *La prédication en langue romane. Avant 1300*, Paris, Honoré Champion, 1976, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 4).

ZINK Michel, *Le Moyen Age : littérature française*, Presses universitaires de Nancy, 1990, (Phares).

ZINK Michel, *Les voix de la conscience. Parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*, Caen, Paradigme, 1992.

ZINK Michel, *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2013.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

ZUMTHOR Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale. VI^e-XIV^e siècles*, Genève, Slatkine, 1973.

ZUMTHOR Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.

ZUMTHOR Paul, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

ZUMTHOR Paul, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993.

Articles

Dans *Croisades ? Approches littéraires, historiques et philologiques*, HERBIN Jean- Charles et GROSSEL Marie-Geneviève (dirs.), Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2009.

- HERBIN Jean-Charles, « Croisades ? », pp.7-18.
- SANTINELLI-FOLTZ Emmanuelle, « "...Quand le mari quitta son épouse si chérie..." (Foucher de Chartres) de celles qui restent pendant la Première croisade », pp.195-212.
- WINKLER Alexandre, « L'innommable ennemi », pp.241-254.

Dans *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, BAUMGARTNER Emmanuèle et HARF-LANCNER Laurence (dirs.), Genève, Droz, 2003, (Publications romanes et françaises, 231).

- BOUTET Dominique, « De la *translatio imperii* à la *finis saeculi* : progrès et décadence dans la pensée de l'histoire au Moyen-Age », pp.37-48.
- MÉNARD Philippe, « Le sentiment de décadence dans la littérature médiévale », pp.137-153.
- DAHAN Gilbert, « *Ex imperfecto ad perfectum* : progrès de la pensée humaine chez les théologiens du XIII^e siècle », pp.171-184.

Dans *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, MADUREIRA Margarida, CLOMOTÉ CARRETO Carlos et PAIVA MORAIS Ana (dirs.), Paris, Classiques Garnier, 2016, (Rencontres, 155).

- JEAY Madeleine, « Polyphonies textuelles. Écriture de la parodie », pp.359-385.
- PATERSON Linda, « Lyric Responses to the Crusades. Parody and Dissent », pp.525-532.

Dans *Jérusalem, Rome, Constantinople : l'image et le mythe de la ville au Moyen Age. Colloque du Département d'études médiévales de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)*, POIRION Daniel (dir.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, (Cultures et civilisations médiévales, 5).

- SEVESTRE Nicole, « Jérusalem Mirabilis », pp.3-15.
- GRISWARD Joël, « Paris, Jérusalem, Constantinople dans *Le pèlerinage de Charlemagne*. Trois villes, trois fonctions », pp.75-82.
- BORDIER Jean-Pierre, « Rome contre Jérusalem : la légende de la *Vengeance Jhesucrist* », pp.93-124.

Dans *Paix de Dieu et guerre sainte en Languedoc. Au XIII^e*, Toulouse, Privat, 1969, (Cahiers de Fanjeaux, 4).

- SICARD G., « Paix et guerre dans le droit canon du XII^e siècle », pp.72-90.
- FOREVILLE R., « Innocent III et la croisade des Albigeois », pp.184-217.

Dans *Plaist vos oïr bone cançon vaillant ? Mélanges de Langue et de Littérature Médiévales offerts à François Suard*, BOUTET Dominique e.a. (dirs.), vol.1, Paris, Lille 3, 1999.

- ANDRIEUX-REIX Nelly, « *Il convient, il fault, il affiert a ung homme... Estre ung escolier.* Approche d'une synonymie occasionnelle dans l'histoire du français », pp.23-33.
- FLORI Jean, « La croix, la crosse et l'épée. La conversion des infidèles dans *La chanson de Roland* et les chroniques de croisade », pp.261-271.

BARTHES Roland, « L'effet de réel », dans *Recherches sémiologiques : le vraisemblable*, Paris, Seuil, 1968.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Trouvères et "Losengiers" », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 99-100, Poitiers, Université de Poitiers, 1982.

BETTENS Olivier, « Ponctuation et lecture à haute voix : aide ou obstacle ? », dans *Ponctuer l'œuvre médiévale : des signes au sens*, GALLENT-FASSEUR Valérie, LE CORNEC-ROCHELOIS Cécile (dirs.), Genève, Droz, 2016.

BILLAULT Alain, « La folié poétique : remarques sur les conceptions grecques de l'inspiration », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, (Lettres d'humanité, 61).

DUFAYS Jean-Michel, « La place du concept de «moyen âge» dans l'historiographie », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, 65/2, Bruxelles, Universa, 1987.

GAUTIER-DALCHÉ Patrick, « Un problème d'histoire culturelle : perception et représentation de l'espace au Moyen Âge » dans *Espaces du Moyen-Âge*, GAUTIER-DALCHÉ Patrick (dir.), Saint-Denis, Paris VIII, 1990, (Médiévales, 18).

GROSSEL Marie-Geneviève, « La déclaration amoureuse dans la chanson de trouvère », dans *La déclaration amoureuse au Moyen Âge*, PETIT Aimé (dir.), Lille, Université de Lille III. Centre d'étude médiévale et dialectale, 1997, (Bien dire et bien apprendre : revue de médiévistique, 15).

GROSSEL Marie-Geneviève, « Quand le monde entre dans la chanson. Chansons politiques, chansons de croisade, serventois et autres tensons de trouvères », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 11, Garnier, 2004.

JEANROY A., « *Les Chansons de Croisade*, publiées par Joseph Bédier, avec leurs mélodies, publiées par Pierre Aubry, 1909 [compte-rendu] », dans *Romania*, 151, 1909.

MINET-MAHY Virginie, « Le songe. De la mort de l'auteur à la naissance du lecteur », dans *Le rêve médiéval*, CORBELLARI Alain et TILLIETTE Jean-Yves (dirs.), Genève, Droz, 2007, (Recherches et rencontres, 25), pp.193-220.

PARIS Gaston, « Jaufré Rudel », dans *Revue Historique*, 53/2, Paris, Presses Universitaires de France, 1893.

PAYEN Jean-Charles, « "Peregris" : De l'"amor de lonh" au congé courtois. Notes sur l'espace et le temps de la chanson de croisade », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 67, Poitiers, Université de Poitiers, 1974.

RICHARD Jean, « Cathrynke Dijkstra, *La Chanson de croisade : étude thématique d'un genre hybride* (Amsterdam : Schiphouwer et Brinckman, 1995 ; in-8°, 233 pages) », [compte-rendu], dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, 155, Genève, Droz, 1997.

Sources électroniques

BARBIERI Luca, « Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico », dans *Medioevi : rivista di letteratura e culture medievali*, 1, Verona, Fiorini, 2015, p.69, [en ligne], <http://www.medioevi.it/index.php/medioevi/issue/view/9/showToc>.

GRIVEAU-GENEST Viviane, « L'autorité de l'homélie : polyphonie et *ethos* auctorial dans les sermons de Jean Gerson », dans *La posture d'auteur : du Moyen Âge à la modernité. Actes du colloque à l'Université de Lausanne (2013)*, BURGHGRAEVE Delphine, MEIZOZ Jérôme, MÜLHETHALER Jean-Claude (éds.), accessible en ligne sur Fabula, 2014, [en ligne], <https://www.fabula.org/colloques/document2410.php>.

RAGUIN Marjolaine, « Les femmes dans les chansons lyriques de croisade en langue vulgaire : voix, motifs, représentations et enjeux (Liège) » [appel à contribution], 13 mai 2017, p.2, [en ligne], https://www.fabula.org/actualites/colloque-les-femmes-dans-les-chansons-lyriques-de-croisade-en-langue-vulgaire-voix-motifs_79546.php.

British Library Catalogue of Illustrated Manuscripts, Harley 3244, f.54v., [en ligne], <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?Size=big&IllID=28187>.

Projet *Troubadours, Trouvères and the Crusades*, [en ligne], <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/>

Dictionnaire

Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes. Du IX^e au XV^e siècle, GODEFROY Frédéric, Paris, Vieweg, 1881-1902, 10 vol.

Autre

Office nationale de radiodiffusion télévision française, HUBERT Jeannette, *Poésie médiévale – Qu'est-ce que l'Amour Courtois ?* (invités : Jacques Le Goff et Catherine Clément) [documentaire], France : Antenne 2, 1970.

ANNEXES

Le lecteur trouvera, annexés à ce mémoire, un tableau récapitulatif des chansons du corpus et les textes issus de l'édition de Joseph Bédier, associés systématiquement à la version en ligne des chercheurs du projet *Troubadours, Trouvères and the Crusades*.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial