



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

La Chanson de la croisade albigeoise comme forge d'une histoire mythique

Citation for published version:

Sinclair, F 2017, 'La Chanson de la croisade albigeoise comme forge d'une histoire mythique', *Revue des langues romanes*, vol. 121, no. 1, pp. 159-178. <https://doi.org/10.4000/rlr.292>

Digital Object Identifier (DOI):

[10.4000/rlr.292](https://doi.org/10.4000/rlr.292)

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Published In:

Revue des langues romanes

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



La Chanson de la croisade albigeoise comme forge d'une histoire mythique

Finn E. Sinclair



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rlr/292>

DOI : 10.4000/rlr.292

ISSN : 2391-114X

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2017

Pagination : 159-178

ISSN : 0223-3711

Référence électronique

Finn E. Sinclair, « La Chanson de la croisade albigeoise comme forge d'une histoire mythique », *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXXI N°1 | 2017, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/292> ; DOI : 10.4000/rlr.292



La *Revue des langues romanes* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

***La Chanson de la croisade albigeoise* comme forge d'une histoire mythique**

La *Chanson de la croisade albigeoise* commence le récit de la croisade contre les Albigeois à partir de l'appel par le pape Innocent III en 1208 et se termine avec les événements de 1219, lorsque Louis, futur roi de France, se prépare à assiéger la ville de Toulouse.¹ La *Chanson* fut composée par deux auteurs,² Guilhem de Tudela et un continuateur anonyme ; il est probable que peu d'années ont séparé la composition des deux parties du texte : Guilhem de Tudela semble avoir écrit entre 1212 et 1214, bien qu'il prétende avoir commencé son texte en 1210 (9, 24).³ Les dates de la continuation anonyme prêtent davantage à discussion, mais Michel Zink (comme d'autres avant lui, et en opposition à la datation 1228-29 suggérée par Eugène Martin-Chabot, parmi d'autres) suggère de façon convaincante la date de 1218-1219,⁴ une datation qui place les deux auteurs au cœur des événements qu'ils décrivent. Le seul manuscrit intégral du texte qui nous est parvenu (Paris, BnF, fonds français 25425) ne porte pas de titre,

¹ Le seul manuscrit complet de ce texte qui est conservé à Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 25425, a été composé près de Toulouse c. 1275. Toutes les citations sont prises à l'édition de *La Chanson de la croisade albigeoise* par Eugène Martin-Chabot, t. I-III (Paris : 1931-61) ; la référence est constituée du numéro de la laisse, suivi de celui du vers.

² Martin-Chabot rejette l'opinion de Claude Fauriel, qui publia *Histoire de la poésie provençale. Cours professé à la Faculté des lettres de Paris [en 1831 et 1832]*, (Paris : 1837). Fauriel « s'est persuadé que Guillaume de Tudèle n'était qu'un pseudonyme sous lequel se cachait [...] un troubadour toulousain [...] Cette opinion ne résiste pas à l'examen » (Martin-Chabot, *op. cit.*, x).

³ Selon Michel Zink, qui présente l'introduction du texte adapté par Henri Gougaud (Paris : Librairie générale française, 1989), ici 18-19. Martin-Chabot suggère la datation de 1210-1213 pour la composition de la première partie du texte (*op. cit.*, xi).

⁴ Zink, dans Gougaud, (*op. cit.*), 21-22. Selon Martin-Chabot, le poète anonyme commença sa composition en 1228, une hypothèse soutenue par Paul Meyer. Voir Martin-Chabot, *op. cit.*, xiv.

mais Zink indique la richesse du texte pour ce qui concerne le genre : « une chanson de geste historique ou une chronique sous la forme d'épopée ».⁵

La *Chanson* se veut à la fois création littéraire et poétique et récit historique et idéologique. La présente étude examinera le sens de cette ambiguïté, tout en visant, en particulier, l'effet qu'elle produit sur la relation du texte au temps et à la commémoration, et à la création par ses vers d'une mythologie historique.

Le contexte littéraire

Ce poème se situe dans un vrai contexte intertextuel. Les éléments épiques de la *Chanson* sont bien évidents : les deux parties du texte sont écrites en laisses de vers alexandrins, et toutes les deux contiennent les formules typiques qui marquent l'oralité dans l'épopée – des références à l'écoute et la parole : *cum avez oït* [comme vous venez de l'entendre] (1, 14), et *E sil voletz entendre* [si vous prenez la peine de l'écouter] (1, 25) ; des appels au public : « Senhors » [Messeigneurs] ; et les interventions du narrateur : *Ben avetz tug auzit coment la eretgia / Era tant fort monteia (cui Domni-Dieus maldia !)* » [Vous n'êtes pas sans avoir tous entendu dire comment l'hérésie (que Dieu la poursuive de sa malédiction !) avait fait de tels progrès] (2, 4-5).⁶ De plus, Guilhem de Tudela déclare explicitement suivre un modèle épique (2, 1-3), celui de la *Canso d'Antiocha*, qui fut composée en occitan dans la

⁵ Zink, dans Gougoud (*op. cit.*), p. 11. Martin-Chabot indique aussi cette dualité : « Le poème de Guillaume de Tudèle se rattache, par la forme, au genre épique et, par le fond, au genre historique des chroniques en vers » (*op. cit.*, p. xiv). Le premier à éditer et à traduire le texte, Paul Meyer, lui donne le titre de *La Chanson de la croisade contre les Albigeois*, t. I-II (Paris : Renouard, 1875-79). Les éditions de Martin-Chabot, et d'Henri Gougoud le nomment tous les deux *La Chanson de la Croisade albigeoise*. Guilhem de Tudela désigne le poème comme *canso*, *gesta* et, deux fois seulement, *estoria*, mais le poète anonyme ne nomme jamais son texte ; voir la première annexe de l'étude de Marjolaine Raguin, *Lorsque la poésie fait le souverain. Étude sur la Chanson de la Croisade albigeoise* (Paris : Champion, 2015), 609.

⁶ Le continuateur anonyme maintient la forme épique, mais il écrit des laisses plus longues (le nombre moyen des lignes croît de 21 jusqu'à 81 par laisse), et il remplace les *coblas capcaudadas* du premier auteur par des *coblas capfinidas* pour lier ensemble les laisses du poème.

première moitié du XII^e siècle et dont il ne nous reste qu'un fragment.⁷

La structure du poème sert à le placer dans le cadre d'une chanson de geste, mais il existe aussi une intertextualité littéraire plus large : Marjolaine Raguin a bien analysé le contexte poétique et esthétique de la *Chanson de la croisade albigeoise*, où elle souligne l'influence de la poésie des troubadours, et montre l'intertextualité de notre texte avec les *sirventés*.⁸ Pour elle, la guerre qui se déroule ici « est non seulement celle des forces armées en présence, mais surtout du point de vue de l'écriture, une guerre littéraire qui consiste à déterminer qui est le meilleur troubadour » ; « Notre poète [l'Anonyme] est en compétition avec le premier auteur Guilhem de Tudela ». Cette compétition est seulement une compétition entre deux poètes au sens plein, dans le cadre d'une poésie à portée idéologique forte : l'Anonyme rivalise avec Guilhem pour la création d'une autre vision du monde contemporain.

Le rapport au réel

Bien que le contexte littéraire et poétique de la *Chanson de la croisade albigeoise* soit d'une réelle importance pour l'encadrement du texte, la présente étude va porter surtout sur la dimension commémorative de son contenu et la mise en histoire des événements de la croisade.

⁷ Pour une étude comparative des deux chansons, voir Carol Dewberry, « La *Canso d'Antiocha*: histoire et légende. Perspectives sur la bataille d'Antioche », dans *La Croisade: réalités et fictions. Actes du Colloque d'Amiens 18-22 mars 1987*, éd. Danielle Büschinger (Göppingen : Kümmerle Verlag, 1989), 97-109. Pour l'édition, voir *The Canso d'Antiocha. An Occitan Epic of the First Crusade*, éd. Carol Sweetenham et Linda M. Paterson (Aldershot : Ashgate, 2003).

⁸ Raguin, *Lorsque la poésie*, *op. cit.*, 587-89. Sylvia Huot montre l'héritage double de la *Chanson* : « An association of *langue d'oïl* with the narrative verse forms of romance and *pastourelle*, and the *langue d'oc* with the lyric *vers*, *canso* and *sirventes*, was already established by the early 13th century, as shown by its formulation in the *Razos de trobar* (ll. 72-74). Narrative poetry in the *langue d'oc*, then, stands in relation both to the corpus of troubadour lyric and to the Old French narrative tradition. » (Huot, « The Political Implications of Poetic Discourse in the *Song of the Albigensian Crusade* », *French Forum*, 9 (1984), 133-44 (134).

⁹ Raguin, *Lorsque la poésie*, *op. cit.*, 587.

Quand on parle d'un récit historique ou d'une chronique, on reconnaît l'impossibilité de saisir la « réalité » des choses et des expériences ; il reste toujours l'espace de l'oubli, ou du non-dit, les faits et les événements qui échappent à la narration ou qui sont supprimés.¹⁰ L'acte d'écriture fige ce récit et lui donne une structure définitive, une structure toujours ouverte à l'interprétation, mais où, comme l'indique Michel de Certeau, « le rapport au réel est changé ».¹¹ C'est la nature de ce rapport au « réel » qui est importante dans le contexte de la *Chanson de la croisade albigeoise* et l'espace « historique » qu'elle essaie de créer. Le texte de la *Chanson*, et en particulier sa deuxième partie anonyme, présente un espace à part, où l'auteur crée une histoire du présent qui vise à se perpétuer en mémoire. Par le moyen de l'écriture, l'Anonyme construit et fait vivre sa propre histoire, une histoire formée par l'idéologie politique et culturelle et par le désir de commémorer et de perpétuer les événements de l'époque de son point de vue individuel.

Les deux auteurs de la *Chanson*, Guilhem de Tudela et son continuateur anonyme, se sont inspirés de points de vue et d'influences politiques différents, et c'est là que se trouve l'idéologie qui dirige les deux parties de notre texte. Guilhem soutient l'envahisseur français, mais se montre hostile à l'hérésie plutôt que vraiment hostile aux Méridionaux, tandis que l'Anonyme soutient avec ferveur les seigneurs et le peuple occitan. Dans les deux cas, on voit apparaître des opinions personnelles, et la présentation des événements prend souvent un ton moral, même dans le récit de Guilhem de Tudela, qui se montre en général moins partisan et moins tranché que l'Anonyme.¹² On pourrait croire qu'un tel contraste entre deux auteurs de la même œuvre produirait une instabilité ou une rupture dans le récit, mais le texte de la *Chanson de la croisade* ne marque pas de façon ouverte le glissement entre les deux auteurs. Bien qu'il y ait un changement de forme poétique en ce qui concerne l'agencement des rimes (les *coblas capcaudadas* du premier auteur sont remplacées par des *coblas capfinidas*), l'auteur anonyme ne se nomme, ni ne parle du

¹⁰ Sur ce point, voir Adrian Forty et Susanne Küchler (éds), *The Art of Forgetting* (Oxford : Berg, 1999), en particulier l'introduction.

¹¹ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire* (Paris : Gallimard, 1975), 50.

¹² Voir ici Martin-Chabot (*op. cit.*, ix-x).

changement d'identité du narrateur.¹³ Le but de l'Anonyme en adoptant ce récit préexistant semble la reconceptualisation et la réformation du point de vue idéologique et politique du texte de Guilhem, afin de transmettre sa propre opinion et sa propre vision de l'histoire à son public.¹⁴ On assiste donc au détournement du récit historique présenté par Guilhem de Tudela afin de créer une histoire qui va donner l'impression d'un récit cohérent et intégral. C'est le changement de ton et de but dans la deuxième partie du texte qui rend perceptible le changement d'auteur.¹⁵

Le temps

Bien que la forme et le contenu de notre poème se conforment au modèle de l'épopée, qui chante la guerre et le conflit, la contemporanéité de l'écriture de la *Chanson de la croisade albigeoise* marque le texte comme récit qui vise la présentation d'une réalité vécue.¹⁶ L'histoire ne se déroule pas ici dans un passé lointain – il n'est pas question du temps de Charlemagne, espace chronologique de tant d'épopées du Haut moyen âge – mais, en revanche, dans la *Chanson*, on présente les événements du temps présent.

¹³ Le texte de l'Anonyme commence soit au début de la laisse 131, soit au début de la 132. G. Guibal dans son étude historique et littéraire, *Le Poème de la croisade contre les Albigeois* (1863), avança la conclusion que Guilhem de Tudela avait arrêté sa rédaction à la fin de la laisse 131, une conclusion renforcée par Paul Meyer dans ses *Recherches sur les auteurs de la Chanson de la croisade albigeoise* (Bibliothèque de l'École des chartes, 1865), t. I, 401-22. Pour plus de détails, voir Martin-Chabot (*op. cit.*, vi, note 1). Au contraire, selon Gougaud (*op. cit.*), la laisse 131 marque le début de la partie anonyme du texte.

¹⁴ Voir sur ce point, Raguin, *Lorsque la poésie*, *op. cit.* : « [L]'Anonyme n'occulte pas la première partie de l'œuvre, mais au contraire il l'intègre à l'Histoire. » (594).

¹⁵ Il faut remarquer aussi que les deux auteurs racontent les événements d'une période de temps située un peu avant qu'ils aient commencé à écrire. Ce fait est dissimulé dans les deux cas.

¹⁶ La chanson de geste est polyvalente, influencée par des éléments différents : l'histoire, la légende, le mythe, et elle reflète les préoccupations et les idéologies contemporaines aussi bien que le désir de divertir. Néanmoins, le but du récit épique se trouve généralement ailleurs que le but de notre chanson. Pour l'étude de la chanson de geste occitane et la croisade, voir Rita Lejeune : « L'esprit de croisade dans l'épopée occitane », dans *Paix de Dieu et guerre sainte en Languedoc au XIII^e siècle*, éd. M.-H. Vicaire (Toulouse : Édouard Privat, 1969), 143-73.

Les structures et les conflits sociaux ne sont pas médiatisés par une transposition au passé, mais par la voix et l'écriture de l'auteur, dont le récit reflète sa propre idéologie. Le récit de la *Chanson* est néanmoins encadré par la réalité des événements : ou nos auteurs en ont été témoins, ou ils ont reçu le témoignage de ceux qui étaient présents et qui pourraient rapporter ce qui s'est passé au cours des débats, des sièges, ou des conflits. Cette immédiateté narrative est surtout visible dans la description de Guilhem de Tudela, qui dit :

*Pos que fo comensatz, entro que fo fenit,
No mes en als sa entensa neish a penas dormit.* (1, 22-23)

[Dès qu'il l'eut [le texte] commencé, il n'occupa son esprit à aucun autre ouvrage, et même à peine dormit-il, jusqu'à ce qu'il l'eût fini]¹⁷

L'auteur se plonge dans son acte d'écriture aussi bien que dans les événements qui se déroulent autour de lui. Quand l'Anonyme prit plus tard la parole, les actions qu'il décrit étaient encore fraîches, et le contenu de la chanson se montre aussi exact et fiablement partisan que celui des chroniques contemporaines écrites en latin.¹⁸

En dépit du contenu historique fiable de la *Chanson de la croisade albigeoise*, ce que l'on vise à créer ici n'est pas le récit d'un passé « donné » et objectif. Hayden White, dans son étude du discours historique, *The Content of the Form*, signale l'importance du narrateur et de la narration dans le récit historiographique : ce récit devrait donner, dit-il, un ordre chronologique aux événements, mais aussi révéler ainsi leur signification.¹⁹ C'est le narrateur qui révèle, ou impose, la signification, et lui qui crée l'histoire. Michel de Certeau, dans *L'Écriture de l'histoire*, parle de la substitution du « faire historiographique au donné historique », et de l'histoire comme mythe qui « combine le 'pensable' et

¹⁷ On trouve la troisième personne utilisée pour marquer le témoignage dans les textes du Haut-moyen âge, un trait qui contraste avec les chroniques des 14^e et 15^e siècles, où se trouve la première personne du « je-narrateur ».

¹⁸ On parle souvent de l'exactitude historique de la *Chanson de la croisade albigeoise*, en faisant une comparaison entre son récit et celui des chroniques contemporaines de Pierre des Vaux-de-Cernay et Guillaume de Puylaurens.

¹⁹ Hayden White, *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1987), 4.

l'origine, conformément au mode sur lequel une société se comprend ».²⁰ Il parle ici du texte historiographique qui fait revivre, ou essaie de faire revivre, un temps passé, mais, comme l'on a vu, notre texte se concentre sur les événements contemporains de la croisade albigeoise, et les deux auteurs, surtout l'auteur anonyme, visent à présenter un récit qui crée une image particulière de ce monde en conflit. Dans le cas présent, il est question d'un écrit historiographique qui se préoccupe de la commémoration et de l'avenir.

Le mythe

Dans son étude de la *Chanson de la croisade albigeoise*, Marjolaine Raguin discute le « discours de propagande innovant » de la deuxième partie du texte, où est construite l'idée d'une civilisation commune et d'une unité populaire méridionale.²¹ Elle souligne l'importance de l'idéologie dans le texte de l'Anonyme et il nous faut remarquer à quel point ce but propagandiste est étroitement lié avec celui de l'écriture du texte historiographique – tous les deux visent à créer une vision d'un monde cohérent et fiable dans le texte écrit, un texte qui fait ainsi autorité.

Michel de Certeau examine la construction du passé comme fiction du présent, un mythe fondé sur les traces et la mémoire du temps passé, mais qui reflète la vision de la société du présent – un concept qui reflète la perspective de la chanson de geste.²² Cependant, dans le contexte de notre chanson, il n'est pas question de créer un mythe du passé, mais un mythe du présent, lié à la société contemporaine. On voit ici, certainement, l'opération à but idéologique de l'auteur anonyme de la *Chanson de la croisade albigeoise*, et l'importance de ce récit pour la création d'une histoire politique capable d'influencer la société contemporaine du Midi en faveur de l'opposition à la croisade. À remarquer aussi, la portée de ce texte sur l'avenir, et la création d'un mythe du présent qui vise à se transformer en mythe du passé par le

²⁰ Certeau, *op. cit.*, 50 et 38.

²¹ Raguin, *Lorsque la poésie*, *op. cit.*, 599.

²² Certeau, *op. cit.*, 24. Pour une étude plus approfondie, voir Mary Carruthers, *The Book of Memory : A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge University Press, 1993).

moyen de l'écriture – un récit composé de ce que l'auteur veut transmettre, mais aussi de ce qu'il veut vouer à l'oubli.²³

C'est dans la partie anonyme du texte que le mythe d'un monde cohérent et d'une société unie sous la bannière des comtes de Toulouse se montre de manière évidente, en dépit du fait que la réalité était bien différente à ce temps-ci. Cela se constate aussi selon l'opinion de Guilhem de Tudela dans la première partie du texte.²⁴ Bien que Guilhem se montre opposé à ce qu'on tolère la foi cathare, comme on peut s'y attendre de la part d'un clerc catholique – il fut chanoine de Saint-Antonin-de-Rouergue après la prise de la ville par Simon de Montfort en 1212 – cette opinion ne l'empêche pas de montrer un esprit bienveillant : « à preuve, ses blâmes énergiques contre les excès particulièrement révoltants des croisés ».²⁵ La critique exprimée par Guilhem est parfois implicite, et son attitude envers les dirigeants de la croisade inspire peu confiance en sa rectitude morale. Il décrit la scène où le pape et ses légats décident de faire un appel général à une croisade contre le Midi :

*Lai fo lo cosselhs pres per ques moc la fiela,
Dont motz homes so mortz fendutz per la büela
Et manta rica dona, mota bela piuzela...
Que anc no lor remas ni mantels ni gonela. (5, 10-13)*

²³ Par exemple, l'Anonyme ne prête attention ni à la question de l'hérésie cathare, ni aux alliances méridionales assez floues.

²⁴ La diversité des adhésions politiques dans le Midi est signalée par Linda Paterson : « Within a heterogeneous geographical space that included a wide range of disparate regions and towns with their complex and shifting allegiances, an Occitan political identity is not to be expected » (Paterson, *Culture and Society in Medieval Occitania* (Farnham : Ashgate, 2011), 1). Dans le Midi, l'origine et l'identité étaient surtout définies par référence aux différentes régions : la Gascogne, la Provence, le Limousin et l'Auvergne par exemple, en opposition aux territoires sujets des rois de France et d'Angleterre. Aussi, il n'existait pas de terme global pour désigner les « Occitans », les gens de la région dans l'ensemble, bien qu'il existe dans la *Chanson de la croisade albigeoise* des références assez fréquentes aux « Frances », les Français : un terme homogène qui n'inclut pas, bien sûr, les Occitans.

²⁵ Lejeune, *op. cit.*, 157. En revanche, Yves Dossat voit la position ambiguë de Guilhem de Tudela comme le produit d'un choix politique : « il vaut mieux se placer au centre, afin que, si on voit quelqu'un se noyer, on puisse aussitôt retourner en arrière » (« La Croisade vue par les chroniqueurs », dans *Paix de Dieu, op. cit.*, 221-59 (246)).

[Là fut prise la décision qui fit pencher la balance et qui fut la cause de la mort de beaucoup d'hommes, qui ont péri éventrés, et de mainte puissante dame, ... mainte belle jeune fille à qui n'est plus resté ni manteau ni robe.]²⁶

La voix du narrateur prévient du désastre à venir, mais Guilhem écrit dans la position de quelqu'un qui connaît déjà la vérité, et qui la juge – il décrit ici les événements de 1208, mais du point de vue de c. 1212 – une perspective qui permet à l'auteur d'introduire un ton prophétique dans le récit. Ici, Guilhem ne raconte pas tout simplement les événements rapportés par ceux qui participaient à l'assemblée : il imprègne aussi son récit d'un message moral qui signale le manque de compassion chrétienne de la part de ceux qui dirigent la croisade.²⁷ Le ton prophétique du récit annonce l'importance diachronique du texte, que l'auteur cherche à lier avec les événements du passé, le temps présent de l'écriture et l'avenir dans lequel l'histoire va se projeter.

La première partie de la chanson est marquée par un esprit tout à fait ouvert à la compassion et par une reconnaissance de la complexité politique et morale du conflit.²⁸ L'attitude de Guilhem envers la croisade est ambivalent, mais son continuateur anonyme intensifie les aspects favorables aux Méridionaux du texte afin de produire un récit qui présente un but plus spécifique et moins ambigu. Dans la deuxième partie du texte, la présentation de la croisade comme moyen légitime d'éradiquer l'hérésie cathare dans le Midi est remplacée par l'idée de la croisade

²⁶ Sur la dépossession, voir Megan Cassidy-Welch, « Memories of Space in Thirteenth-Century France: Displaced People after the Albigensian Crusade », *Parergon*, 27 (2010), 111-31.

²⁷ White signale l'importance d'un sens moral dans l'écriture de l'histoire : il demande, « [h]as any historical narrative ever been written that was not informed not only by moral awareness, but specifically by the moral authority of the narrator ? » (*op. cit.*, 21).

²⁸ Dans son étude de la réaction à « la guerre sainte » manifestée dans la littérature méridionale au temps de la croisade albigeoise, Étienne Delaruelle signale « la complexité des phénomènes d'opinion publique à cette époque » et « la complexité de l'idée même de la croisade ». Voir Delaruelle, « La critique de la guerre sainte dans la littérature méridionale », dans *Paix de Dieu*, *op. cit.*, 128-39 (137). Huot suggère qu'une raison possible pour le manque de conclusion du texte de Guilhem de Tudela serait sa désillusion à l'égard de la croisade (*op. cit.*, 139).

comme moyen de conquérir le territoire du Sud, de déposséder ses seigneurs et de s'enrichir.

Légitimité

Il n'y a guère de référence à l'hérésie cathare dans la continuation de la *Chanson*.²⁹ La Chrétienté joue un rôle important dans le récit de l'Anonyme, mais il place les Méridionaux, et surtout le comte de Toulouse, de manière définitive du côté de la Chrétienté orthodoxe, et il affirme à maintes reprises le soutien de Dieu pour les gens du Midi. Par exemple, l'Anonyme fait référence à des discours d'hommes de chair et de sang et à des personnages épiques bien connus ; les paroles qu'il prête au sage homme de loi qui parle au conseil de Raimond VI rappellent les vers bien connus de la *Chanson de Roland* d'Oxford. Ainsi l'occitan

« *Qu'en Dieu ai esperansa que tost sian sobratz,
Que nos avem gran dreit ed els an los pecatz* » (133, 14-15)

[J'ai espoir en Dieu que bientôt ils seront vaincus, parce que de notre côté est le droit et du leur les torts]

semble répondre à Roland déclarant : *Païen unt tort e chrestiens unt dreit*.³⁰

La *Chanson de la croisade albigeoise* fait écho à l'opposition polémique des forces religieuses qui se trouvent dans la *Chanson de Roland*, mais elle s'approprie ces paroles bien connues pour soutenir le droit du comte de Toulouse – sa foi chrétienne et la faveur montrée par Dieu à l'égard des gens du Midi servent à montrer la légitimité des Méridionaux, tant sur le plan morale que

²⁹ Voir Dossat, « La Croisade vue par les chroniqueurs », dans *Paix de Dieu, op. cit.*, 254, et Karen Sullivan, « L'absence des hérétiques dans la *Chanson de la Croisade albigeoise* », *Heresis. Revue semestrielle d'histoire des dissidences médiévales*, 38 (Centre d'études cathares, 2003), 11-29. Sullivan traite les deux parties de la *Chanson* de la même façon, un argument réfuté par Marjolaine Raguin, qui soutient l'importance du but religieux de la croisade dans la première partie du texte, composée par Guilhem de Tudela ; voir « Hérésie et hérétiques dans la *Chanson* de Guilhem de Tudela », dans *1209-2009, Cathares : une histoire à pacifier ? Actes du colloque international tenu à Mazamet les 15, 16 et 17 mai 2009 sous la présidence de Jean-Claude Hélas*, éd. Anne Brenon (Loubatières, 2010), 65-80.

³⁰ *La Chanson de Roland*, éd. Ian Short (Paris : Librairie générale française, 1990), l. 1015.

sur le plan politique. De cette manière, on constate une usurpation de la position prétendument légitime des forces françaises, et le texte devient l'espace où, non seulement l'opposition entre le bien et le mal est moralement marquée, mais où sa nature mythique est renforcée. Tout en inscrivant les Méridionaux à la place de l'armée chrétienne de la *Chanson de Roland*, l'auteur anonyme de la *Chanson de la croisade* semble les vouer à un avenir aussi légendaire, atemporel, et légitime.

Par contraste avec la légitimation des Méridionaux, le commandant en chef des croisés, Simon de Montfort, est souvent représenté comme abandonné par Dieu ; le conseiller de Montfort³¹ lui dit :

*« Bels fraire », ditz en Guis, « eu vos dic veramens
Que Dieus no vol souffrir que vos siatz tenens
Del castel de Belcaire ni de l'als longamens;
Qu'el garda e cossira vostres captenemens:
Ab sol que sia vostre tot l'avers e l'argens,
Vos sol non avetz cura de la mort de las gens. » (170, 16-22)*

[« Beau frère », dit messire Guy, « je vous dis en vérité que Dieu ne veut pas souffrir que vous possédiez la ville de Beaucaire, ni le reste, plus longtemps, parce qu'il considère et pèse votre conduite : pourvu que viennent entre vos mains toutes les richesses et tout l'argent, vous n'avez aucun souci de la mort des gens. »]

La mort de Montfort est préfigurée quand le soutien divin est mis en question, et son sort est encore signalé pendant le siège de Toulouse, quand il prie :

*« Jhesu Crist dreituriers,
Huei me datz mort en terra o que sia sobriers ! » (205, 85-86)*

[« Jésus-Christ le très-juste, accordez-moi aujourd'hui de mourir sur le terrain ou d'être vainqueur ! »].

La mort de Simon de Montfort, à la suite de cela, est considérée par les Français comme un crime, ou une injustice, mais tout au contraire pour les Toulousains, cette mort signifie un printemps nouveau :

³¹ Selon Gougaud, ce conseiller de Simon de Montfort était Gui de Lévis, mais selon Martin-Chabot, il s'agissait de Gui de Montfort, le frère de Simon.

« Car la clartatz alumpna, que granec e fluric
E restaurec Paratge e Orgolh sebelic » (206, 3-4)

[... qu'une lumière rayonna, qui fit se produire des graines et des fleurs, reconforta Parage et mit Orgueil dans la tombe].

La lumière divine est étroitement liée au rétablissement de *paratge*, un terme que l'on pourrait définir comme « honneur », mais qui signifie aussi l'héritage légitime et la possession du terroir.

Symbolisme

Dans la *Chanson de la croisade albigeoise*, le symbolisme est un élément important dans la création du mythe et participe d'un contexte littéraire plus large. Pour l'Anonyme, c'est le soutien et la protection de Dieu qui soulignent la légitimité de la cause méridionale, mais le symbolisme qui s'y rattache évoque aussi la poésie épique et la poésie des troubadours. Les motifs de la lumière et de l'obscurité, du printemps et de l'hiver, rappellent la *Chanson de Roland* et la justification morale et religieuse de l'empereur Charlemagne et de l'armée française, opposés aux païens à qui manque la lumière divine, mais ces motifs rappellent aussi la renaissance et le renouveau printanier du discours poétique des troubadours. Pour l'Anonyme, les Français sont *una gent estranha* [des étrangers] (196, 21), qui obscurcissent la lumière, tandis que Raimond VII, qui évoque l'image du Christ, est

... lo valens coms joves, quel mon fa reverdir
E colora e daura so ques sol escurzir (208, 101-02)

[le jeune vaillant comte, qui redonne au monde une verte couleur, qui rend brillant et doré ce qui avait été assombri].³²

Tous ces motifs servent à lier la *Chanson* à un contexte intertextuel qui l'élève au-dessus d'un récit tout simplement historique ou idéologique : les motifs du printemps et de la floraison marquent l'étroitesse du lien entre la nature et le terroir, le *paratge*, et leur encadrement dans la littérature.

L'importance du *paratge*, l'honneur et l'héritage légitime, est marqué partout dans la deuxième partie de la chanson où, pour

³² Pour l'identification entre le jeune Raimond et le Christ, voir Raguin, *Lorsque la poésie*, op. cit., 2^e partie, chap. 2 (135-212).

l'auteur anonyme, le terroir et sa possession légitime représentent une continuité historique et symbolisent le droit. La laisse 131 marque le point de transition entre les deux auteurs, et décrit la décision de Pierre d'Aragon de partir faire alliance avec son beau-frère Raymond VI :³³

*E lo coms de Tolosa a lor merce clamea
Que no sia sa terra arsa ni malmenea,
Que no a tort ni colpa a neguna gent nea. (131, 12-14)*

[Le comte de Toulouse les appelle à son secours pour préserver sa terre de l'incendie et de la dévastation et qu'il n'est coupable d'aucun tort ou crime envers qui que ce soit au monde.]

La laisse suivante marque une intensification de l'idée de l'innocence de Raimond VI, par l'utilisation des paroles de Pierre d'Aragon :

*« Li clergue els Frances volon dezeretar
Lo comte mon cunhat e de terra gitar » (132, 1-2)*

[Les clercs et les Français veulent dépouiller de son héritage le comte mon beau-frère et le chasser de sa terre].

Le conflit tourne surtout autour de la possession du terroir. L'auteur anonyme ne caractérise pas la guerre comme croisade, ou guerre sainte ; il est ici question d'un conflit moral aussi bien que politique, et les Français sont présentés comme des envahisseurs injustes.³⁴

Pour l'Anonyme, l'identité, la définition de soi et la continuité du peuple sont étroitement liés au motif du terroir – un concept à la fois physique et symbolique. L'auteur raconte l'ambassade de Raimond VI à Rome, où le comte et son fils s'agenouillent devant le pape,

« Per recobrar las terras que foron dels pairos » (143, 19)

[afin de recouvrer les domaines qui appartenirent à leurs ancêtres].

³³ Sur ce point, voir ma note 13.

³⁴ Il est intéressant de remarquer que l'auteur place les croisés et les clercs du côté infâme tous les deux – la chanson se situe dans la tradition littéraire anticléricale du 13^e siècle, mais aussi, en dépit de son adhésion à l'image d'un Midi chrétien et loyal, l'auteur anonyme semble reconnaître la complexité religieuse et politique du conflit.

La gouvernance du territoire est néanmoins donnée à Simon de Montfort,

*Don li comte remazo ab coratges felos,
Car cel qui pert sa terra mot n'al cor engoichos* (143, 37-38)

[Décision qui laissa les comtes d'humeur chagrine, car un homme qui perd sa terre a le cœur douloureusement serré].

Le lien entre le sang, la terre et l'héritage est mainte fois affirmé au cours du récit du second auteur, à tel point que le terroir et le peuple semblent partager une relation symbiotique. Quand Raimond VI revient reconquérir Toulouse, ses hommes dépossédés se plaignent :

*Cascus ditz el coratge : « Virge emperairitz,
Redetz me lo repaire on ai estat noiritz !
Mais val que laïns viva o i sia sebellitz
No que mais an pel mon perilhatz ni aunitz. »* (182, 58-61)

[Chacun dit en son for intérieur : « Vierge, impératrice, rendez-moi la demeure où j'ai été élevé ! Mieux vaut pour moi y vivre ou y être mis au tombeau que parcourir le monde, errant et déconsidéré. »]

Les croisés attaquent la terre qui fournit la source de la nourriture ; ils mettent le feu aux champs et détruisent les greniers (84, 15-17)³⁵ et, comme en représailles, la terre est plus tard nourrie du sang qui coule, y compris le sang des croisés, qui se mêle avec celui des Méridionaux :

*E el camp de Montoliu es plantatz us jardis,
Que tot jorn nais e broilha, e es plantatz de lis,
Mas lo blanc el vermelh, qu'i grana e floris,
Es carn e sanc e glazis e cervelas gequis.* (194, 76-79)

[Dans le champ de Montoulieu est planté un jardin qui germe et pousse tous les jours ; il est planté de lys, mais le blanc et le rouge, qui y bourgeonnent et y fleurissent, sont de la chair et du sang, des épées et des cervelles, qui y gisent.]

³⁵ Il est significatif que cette destruction s'est produite à l'approche de la moisson. Voir Cassidy-Welch, *op. cit.*, 18-19.

La terre se voit renouvelée par la mort et le sang, et la continuité du terroir et de son peuple est encore marquée par la floraison et la renaissance du jardin,³⁶ mais ce qui était image printanière promettant un avenir joyeux s'est transformée en une image de mort.³⁷

La hantise de la mort

Michel de Certeau examine la coupure entre le passé comme objet d'étude, et le présent, comme lieu de sa pratique historiographique, mais il observe aussi :

« Cette césure semble niée par l'opération qu'elle fonde, puisque ce 'passé' revient dans la pratique historiographique. La mort resurgit, intérieure au travail qui postulait sa disparition et la possibilité de l'analyser comme objet. »³⁸

On voit se produire le même phénomène dans le cas de l'écriture de l'histoire du présent qui est vouée à la mémoire et la commémoration. Bien que le texte se présente comme un espace privilégié où l'auteur peut construire un monde idéal qui se projette vers l'avenir, la mort et la menace de mort hantent le subconscient de l'histoire paradisiaque.

Le lien forgé entre la nature, le terroir du Midi et son peuple est renforcé par le portrait de Raimond VII, le jeune comte de Toulouse, qui représente un avenir optimiste : quand il arrive à Toulouse, on l'admire *coma flor de rozer* [comme fleur de rosier] (201, 61), alors que plus tôt la cité de Toulouse est elle-même présentée comme *flores e roza* [la fleur et la rose] (79, 7). L'image naturelle de la rose en fleur lie la cité et son seigneur : ils

³⁶ Huot signale la fusion des poésies lyrique et épique dans l'image du jardin de la mort (*op. cit.*, 142). Voir aussi Marjolaine Raguin, « Dones i jardins a la part anònima de la *Canço de la croada albigesa* », *Mot So Razo*, 10-11 (2011-12), 47-62. Ici Raguin traite l'image du jardin comme un espace féminin ou masculin, aussi bien que lyrique ou épique (56).

³⁷ Raguin dit de ce jardin : « Ce jardin n'est plus Eden, pas plus qu'il n'est véritablement Enfer, c'est un entre-deux déréglé, lieu du jugement d'où les âmes et esprits, pêcheurs ou pardonnés vont peupler l'Enfer et le Paradis » (*Lorsque la poésie, op. cit.*, 593).

³⁸ Certeau, *op. cit.*, 59. On pense aussi au Réel de Jacques Lacan qui resurgit pour faire rupture dans le cadre du Symbolique (Lacan, *Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse* (Paris : Seuil, 1986) d'après Raguin, *Lorsque la poésie, op. cit.*, 598.

deviennent indivisibles, et liés tous les deux à la terre, d'où sont tirées ces images de la nature. Bien sûr, on voit aussi l'influence de la poésie des troubadours, là où le printemps et les fleurs signalent la renaissance et l'espoir renouvelé.

Dans la deuxième partie de la *Chanson de la croisade albigeoise*, Toulouse devient un espace idéal, lieu d'une rencontre entre le spirituel et le territorial. Au lieu de faire miroiter la diversité des alliances politiques en Occitanie au treizième siècle, l'auteur présente l'image d'un peuple et d'une ville unis pour soutenir leur seigneur Raimond VI, et son fils, le jeune comte. Tout le monde participe à la défense de la ville :

*No i remas filhs ni paire ni nulhs hom defendens
Ni cavalers ni comtes ni cozis ni parens.
Tuit n'ieicho per las portas, a milhers e a cens,
E perprendo las plassas els apertenemens.
Las donas e las femnas, las tozas avinens
Portan l'aiga e la peira, remembrans e dizens :
« Santa Maria dona, hoi nos siatz guirens ! » (207, 18-24)*

[Il ne reste en arrière ni fils ni père ni aucun homme apte au combat, ni chevaliers, ni comtes, ni cousins, ni parents. Tous, par milliers et par centaines, sortent par les portes et occupent les terre-pleins, et leurs dépendances. Les dames, les femmes du peuple, les jeunes filles gracieuses apportent de l'eau et des pierres, avec précaution et en disant : « Sainte Marie notre dame ! Protégez-nous aujourd'hui ! »]

Cet effacement de la différence entre les rangs sociaux, les sexes et les âges sert à créer l'image de Toulouse comme un espace utopique, un quasi-paradis, dont l'ennemi est extérieur et marqué par le courroux de Dieu – une image renforcée par la mort de Simon de Montfort. Abandonné par Dieu, comme l'avait prévu dans ses prières Montfort lui-même, le commandant en chef de la croisade trouve la mort sous la pierre portée par les femmes de Toulouse et jetée des remparts. Cette mort, tout sauf héroïque, souligne son propre manque de valeur et d'honneur, et son exclusion des murs de Toulouse contraste avec l'entrée jubilante du jeune comte (208).

Le texte prend fin quelques lignes plus tard, au moment où l'armée française et ses renforts, maintenant menés par Louis, fils de Philippe Auguste, marchent encore une fois sur Toulouse. Le

texte montre la vive inquiétude des Toulousains, mais aussi leur espoir et leur foi :

*Mas la Verges Maria lor en sira guirens,
Que segon la dreitura repren los falhimens,
Per que la sanc benigna nos sia expandens.
Car sent Cernis los guida, que non sian temens,
Que Dieus e dreitz e forsa el coms joves e sens
Lor defendra Tholoza !*

Amen. (214, 131-36)

[Mais la Vierge Marie les en préservera. Elle qui redresse les torts selon la droiture, afin que le sang innocent ne se répande pas. Qu'ils n'aient point de crainte, parce que saint Sernin est leur guide et que Dieu, le bon droit, la force et le jeune comte et les saints défendront pour eux Toulouse ! Amen.]

Le texte ne s'achève pas par une vraie conclusion. Ici, il n'y a ni défaite, ni victoire, mais l'image d'un peuple et de son seigneur unis sous une protection divine fortement renforcée, et la fin, il reste l'espoir d'un avenir où la justice et le droit vont triompher.

La Commémoration

Pour Gabrielle Spiegel, l'écriture littéraire en général au moyen âge a un but commémoratif, et l'on voit apparaître ce désir tout au début de la *Chanson de la croisade albigeoise*.³⁹ Dans son prologue, Guilhem de Tudela précise qu'il a composé ce livre et l'a mis en écrit (1, 21), et

*« Qu'eu ne cug encar far bona canson novela
Tot en bel pargamin » (5, 23-24)*

[Je pense en faire encore une bonne chanson nouvelle, tout entière sur du beau parchemin].

La composition et l'écriture vont de pair, et le but de Guilhem de Tudela, et même de manière plus évidente de son continuateur anonyme, semble de composer un récit qui puisse commémorer les événements qui se déroulent autour de lui. Ici, la chanson ne se conforme pas au modèle épique, qui cherche à fusionner le

³⁹ Gabrielle Spiegel, *The Past as Text : The Theory and Practice of Medieval Historiography* (Baltimore : Johns Hopkins, 1997), 184.

passé et le présent comme, par exemple, dans la *Chanson de Roland*, où les préoccupations du monde contemporain sont déplacées vers le passé et où, parallèlement, la récitation orale fait revivre ce « passé » dans le présent de son public.⁴⁰ En revanche, les deux auteurs de la *Chanson de la croisade albigeoise* ne cherchent pas à récupérer un passé lointain, ou à modifier le présent au moyen d'une réinvention ou d'un changement du passé. Le monde de la *Chanson* représente, pour la majeure partie, le monde contemporain des auteurs et, au lieu de chercher à créer, ou recréer, un passé éphémère, le continuateur anonyme détourne le texte de Guilhem de Tudela pour construire une image du temps présent afin de commémorer et de mettre en mémoire une représentation individuée et passionnée. Au moyen de l'écriture, cette vision individuelle et partisane devient universelle – la représentation d'une croyance et d'une allégeance particulière se voit ici dilatée pour comprendre toute une philosophie de la vie. Grâce à son anonymat, la voix du deuxième auteur manifeste fortement cette universalité, car la voix individuelle est ici subsumée dans le récit d'une histoire qui semble présenter une vérité générale, maintenant fixée par l'écriture.

C'est entre les bornes du texte que « le rapport au réel » cité par Michel de Certeau subit un vrai changement. L'auteur anonyme de la *Chanson de la croisade albigeoise* utilise l'espace textuel pour créer un sens d'identité culturelle nouveau et cohérent, fondé sur l'importance du terroir et l'héritage légitime, typifié par le concept de *paratge* et soutenu surtout par Dieu. Il ne se confine pas alors au présent, mais projette littéralement la vision d'une telle société méridionale dans l'avenir, un avenir plein d'espoir, mais qui appartient au domaine de l'imaginaire, et qui est en réalité hanté par la mort et voué à l'échec.

Finn E. Sinclair
University of Edinburgh

⁴⁰ *Ibid.*, 184.

Notes bibliographiques

The Canso d'Antiocha. An Occitan Epic of the First Crusade, éd. Carol Sweetenham et Linda M. Paterson (Aldershot : Ashgate, 2003).

La Chanson de la croisade contre les Albigeois, commencée par Guillaume de Tudèle et continuée par un poète anonyme, éd. et trad. Paul Meyer, t. I-II (Paris : Renouard, 1875-79).

La Chanson de la croisade albigeoise, éd. Eugène Martin-Chabot, t. I-III (Paris : 1931-61).

La Chanson de la croisade albigeoise, préface de Georges Duby ; adaptation Henri Gougaud ; introduction de Michel Zink (Paris : Librairie générale française, 1989).

La Chanson de Roland, éd. Ian Short (Paris : Librairie générale française, 1990).

Travaux

CARRUTHERS, Mary, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993).

CASSIDY-WELCH, Megan, « Memories of Space in Thirteenth-Century France : Displaced People after the Albigensian Crusade », *Parergon*, 27 (2010), 111-31.

CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire* (Paris : Gallimard, 1975)

DELARUELLE, Étienne, « La critique de la guerre sainte dans la littérature méridionale », dans *Paix de Dieu et guerre sainte en Languedoc au XIII^e siècle*, éd. M.-H. Vicaire (Toulouse : Édouard Privat, 1969), 128-39.

DEWBERRY, Carol, « La *Canso d'Antiocha* : histoire et légende. Perspectives sur la bataille d'Antioche », dans *La Croisade : réalités et fictions. Actes du Colloque d'Amiens 18-22 mars 1987*, éd. Danielle Büschinger (Göppingen : Kümmerle Verlag, 1989), 97-109.

DOSSAT, Yves, « La Croisade vue par les chroniqueurs », dans *Paix de Dieu et guerre sainte en Languedoc au XIII^e siècle*, éd. M.-H. Vicaire (Toulouse : Édouard Privat, 1969), 221-59.

FAURIEL, Claude, *Histoire de la poésie provençale. Cours professé à la Faculté des lettres de Paris [en 1831 et 1832]*, (Paris : 1837).

FORTY, Adrian et KÜCHLER, Susanne (éds), *The Art of Forgetting* (Oxford : Berg, 1999).

« L'absence » des hérétiques dans la chanson de la croisade albigeoise³, *Heresis. Revue semestrielle d'histoire des dissidences médiévales* (Centre d'études cathares, 2003).

GUIBAL, Georges, *Le Poème de la croisade contre les Albigeois* (1863).

HUOT, Sylvia, « The Political Implications of Poetic Discourse in the *Song of the Albigensian Crusade* », *French Forum*, 9 (1984), 133-44.

LACAN, Jacques, *Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse* (Paris : Seuil, 1986).

LEJEUNE, Rita, « L'esprit de croisade dans l'épopée occitane », dans *Paix de Dieu et guerre sainte en Languedoc au XIII^e siècle*, éd. M. H. Vicaire (Toulouse : Édouard Privat, 1969), 143-73.

MEYER, Paul, *Recherches sur les auteurs de la Chanson de la croisade albigeoise* (Bibliothèque de l'École des chartes, 1865).

PATERSON, Linda, *Culture and Society in Medieval Occitania* (Farnham : Ashgate, 2011).

RAGUIN, Marjolaine, « Hérésie et hérétiques dans la *Chanson de Guilhem de Tudela* », dans *1209-2009, Cathares : une histoire à pacifier ? Actes du colloque international tenu à Mazamet les 15, 16 et 17 mai 2009 sous la présidence de Jean-Claude Hélas*, éd. Anne Brenon (Loubatières, 2010), 65-80.

—, « Dones i jardis a la part anònima de la *Canço de la croada albigeosa* », *Mot So Razo*, 10-11 (2011-12), 47-62.

—, *Lorsque la poésie fait le souverain. Étude sur la Chanson de la Croisade albigeoise* (Paris : Champion, 2015).

SPIEGEL, Gabrielle, *The Past as Text: The Theory and Practice of Medieval Historiography* (Baltimore : Johns Hopkins, 1997).

WHITE, Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1987).