

**Dames et jardins.**  
**De l'épique à la lyrique dans la partie anonyme**  
**de la *Chanson de la Croisade albigeoise*.**

*Préambule*

*La Chanson de la Croisade albigeoise présente une dimension fuxéenne incontestable mais peu connue. L'œuvre datée du XIII<sup>e</sup> siècle a deux auteurs successifs : le premier tiers est de Guilhem de Tudela, un clerc aragonais favorable à la croisade qui conserve une certaine mesure ; la suite est d'un anonyme résolument engagé dans la lutte contre ce qu'il dénonce comme une guerre menée par les « clergue e·ls Frances »<sup>1</sup>. Cette chronique historico-épique écrite par deux contemporains des événements est pensée comme véhicule d'idéologie.*

*La partie anonyme est certes écrite à la gloire des comtes Raimondins de Toulouse père et fils par un individu proche des cercles du pouvoir et dont la langue d'écriture, telle que la tradition manuscrite relativement pauvre l'atteste, est selon ses traits distinctifs localisable avec le sud de la région de Toulouse et celle de Foix.*

*Plus encore, le lien avec Foix est d'autant plus manifeste que cet anonyme qui loue le comte de Toulouse mentionne explicitement le mécénat dont il bénéficie de la part du jeune comte de Foix Roger Bernart II ; une dynastie à laquelle il n'a de cesse de prodiguer des louanges considérables. On notera aussi qu'à Rome, lors du concile du Latran IV à l'ouverture des auditions des seigneurs méridionaux, le comte Raimond-Roger est le premier orateur à s'exprimer – il va sans dire qu'il réunit toutes les qualités –. Il a là une place de choix, à même de flatter la dignité du lignage, tant auprès du mécène que du public. Enfin, la scène d'exposition que constitue cette ouverture du concile, est en un sens particulièrement vraie : au moment de la rédaction de cette partie anonyme, en 1228-1229, il n'y a plus aux*

<sup>1</sup> CCA, laisse 132, v. 1 a.

côtés des Raimondins dans la lutte contre les Français que le lignage comtal de Foix, qui joue là sa stature de fidèle et nécessaire soutien. Ces éléments esquissés à grands traits, on prend pleinement conscience que la *Chanson de la Croisade albigeoise*, dans sa continuation anonyme, est à rattacher à Foix et sa famille comtale, tant par la langue que pour les allégeances déclarées de cet auteur.

La représentation et l'emploi des motifs de la femme et du jardin dans la *Chanson de la Croisade albigeoise*<sup>2</sup>, et particulièrement dans la partie anonyme, constituent de véritables arguments du discours propagandiste de l'auteur<sup>3</sup>. Il s'agit là d'un constat fait lors de l'étude de ce texte<sup>4</sup> effectuée récemment dans le cadre de notre thèse de doctorat<sup>5</sup>.

Le long poème anonyme qui compose la seconde partie de la *Chanson de la Croisade albigeoise* est, on le sait, engagé en faveur du parti méridional qui s'oppose à la croisade. Dans le but de servir le mouvement dont il se veut l'avocat, l'auteur exploite de nombreux arguments, selon un procédé constant de reformulation et d'exemplification. Nous avons choisi de présenter ici un aspect peu connu de l'argumentation : l'exploitation des motifs de la femme courtoise et du jardin-verger.

Par conséquent, il s'agira d'examiner pour quelles raisons et comment l'Anonyme détourne dans son texte deux éléments essentiels de la civilisation courtoise et de la lyrique occitane pour les mettre au service de l'épique. L'importance de la *cortezia* au sein du modèle de société défendu par l'Anonyme ne doit pas être sous-estimée : dans sa chanson, la relation entre les comtes Raimondins et les populations est placée sous le signe de

2 *La Chanson de la Croisade albigeoise*, éd. E. Martin-Chabot, t. I-III, Paris, 1931-1961 (Les classiques de l'histoire de France au Moyen Âge). Ci-après désignée CCA. Nous empruntons le plus souvent la traduction de cet éditeur, dans le cas contraire nous le signalons.

3 La présente contribution reprend en partie un article paru en catalan dans la revue *Mot So Razo*, 2012, 10-11, p. 47-62.

4 Sur la femme dans le texte de Guilhem de Tudela, auteur de la première partie de la *Chanson de la Croisade albigeoise*, on ne dispose pas d'étude spécifique. On verra néanmoins, M. Zerner, « L'épouse de Simon de Montfort et la croisade albigeoise », in : *Femmes, Mariages, Lignages, XIIe-XIVe siècles. Mélanges offerts à Georges Duby*, éd. Dufourmet J., Joris A., Toubert P., Bruxelles, 1992 (Bibliothèque du Moyen Âge, 1), p. 458-459. Ainsi que M. Raguin « Hérésie et hérétiques dans la *Chanson de Guilhem de Tudela* », in : *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. A. Brenon, Loubațières, 2010, p. 65-80.

5 « Propagande politique et religieuse dans la *Chanson de la Croisade albigeoise*, texte de l'Anonyme », thèse de Doctorat, Université Montpellier III, 2011. L'exposé présenté ici reprend certains aspects de cette dissertation doctorale.

l'amour et de la courtoisie, et déjà, dans l'échange clef entre Raimondet et Gui de Cavaillon<sup>6</sup> du début de la laisse 154, le jeune comte est un modèle du genre en parlant *de las armas e d'amors e dels dos*<sup>7</sup>. Dès le début de la reconquête méridionale, le public du texte anonyme sait donc que la courtoisie, censée être au cœur de ses préoccupations, a son porte-étendard dans la personne de Raimondet.

Pour l'auteur, il ne s'agit pas simplement d'employer ces éléments, comme on pourrait s'y attendre, mais bien de se situer dans l'espace de la lyrique courtoise par l'usage de motifs et de qualités qui lui sont propres, pour tout à coup détourner ces objets littéraires et basculer dans l'épique. Ce mélange des motifs et leur emploi dans la *Chanson* prennent dès lors une double signification : ils sont signes de la démesure de la guerre et de l'ordonnement naturel du monde, comme du caractère total du conflit. La thèse d'une spécificité et, parti-pris oblige, d'une supériorité de la civilisation méridionale sur celle des croisés<sup>8</sup> est illustrée tout au long du poème anonyme par les actions et les discours des personnages, nommés ou non<sup>9</sup>. En ce sens, et cela se fonde dans la dimension de chronique du

6 L'importance de cet échange dans l'énonciation puis la défense de la thèse de l'auteur, est un élément important de la théorie de Saverio Guida sur la paternité du texte anonyme, qu'il attribue au troubadour provençal. Nous avons fourni des éléments qui contredisent cette hypothèse du savant italien, la question de l'auteur demeurant ouverte. Voir S. Guida, « L'autore della seconda parte della *Canso de la crozada* », *Cultura Neolatina*, 63, 2003, p. 255-282, et Raguin (2011), p. 32-41.

7 CCA, laisse 154, v. 28.

8 Les croisés méridionaux, pourtant bien réels historiquement, sont pudiquement passés sous silence par l'Anonyme dans son texte. Ce choix s'explique aisément si l'on considère la finalité unioniste du discours visant à créer un large rassemblement méridional derrière la figure du Raimondin. Voir Raguin (2011), p. 181 ; 371 et 457. Voir aussi L. Macé, *Les comtes de Toulouse et leur entourage XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Rivalités, alliances et jeux de pouvoir*, Toulouse : Privat, 2000, p. 281-284.

9 Pour des raisons évidentes nous ne pouvons ici prétendre donner une synthèse des divers arguments ou procédés de l'auteur. De façon très sommaire nous rappelons que l'argumentation de l'auteur en faveur du parti méridional emmené par les comtes Raimondins de Toulouse se fonde sur un double discours politique et religieux essentiellement caractérisé par :

- une volonté de décrédibiliser les acteurs religieux du clergé catholique romain favorables à la croisade, particulièrement leurs discours sur Toulouse, l'hérésie et l'obtention du salut par la croisade ;
- une déconstruction méthodique de la prédication, essentiellement cistercienne, relative à la croisade albigeoise ;
- l'établissement d'une contre-croisade comme légitime et authentique voie de salut pour le chrétien engagé en faveur du parti méridional ;
- une argumentation théologique savamment menée sur les inclinations de Dieu en faveur des Méridionaux, et la possible analogie entre Jésus et les princes raimondins de Toulouse ;
- l'insistance sur une théologie apocalyptique ;
- l'affirmation de la légitimité dynastique des Raimondins, et leur « élection » par les populations méridionales ;
- enfin, le développement d'aspects ethno-linguistiques tendant à affirmer l'opposition des Méridionaux aux « étrangers venus du Nord » dans cette croisade albigeoise.

Il va de soi, que ces éléments partisans issus d'un discours propagandiste doivent être considérés à travers le prisme d'une critique rigoureuse ; pour la démonstration, voir (Raguin, 2011).

texte, le discours propagandiste s'appuie sur des exemples concrets de la lutte physique ou idéologique des partis en présence, dans un souci de réalisme et donc de crédibilité. Il est bien sûr évident pour le critique que ce « réalisme » et cette « crédibilité » doivent être évalués en fonction de la rigueur de la construction du récit, et non de son hypothétique historicité. Une fois encore, nous nous intéressons ici à la cohérence interne de l'argumentation dans le cadre d'une critique littéraire, et ne sommes en aucun cas juge d'une quelconque historicité du texte anonyme.

La volontaire reprise de motifs topiques des littératures épiques et lyriques occitanes fait que l'auteur s'ancre résolument dans cette culture. Si l'on a beaucoup souligné les rapports de son œuvre avec les *sirventés* politiques et anticléricaux, il convient donc de noter que l'empreinte de la lyrique se trouve au cœur de l'œuvre de l'Anonyme. On aurait ainsi pu observer aussi les entrées printanières qu'il fait figurer en bonne place dans son œuvre, et qui sont une fois encore pour le public, signes à la fois de ses qualités de littérateur et de son ancrage culturel<sup>10</sup>. Pensons par exemple aux tout premiers vers de la laisse 154 : « Ab gran joi albergueron ; e-l mati ab lo ros, / Cant l'alba dousa brolha e-l cans dels auzelos, / E s'expandig la folha e la flors dels botos, / Li baro cavalguero doi e doi per l'erbos, / E pissan de las armas e de las garnizos ». On remarquera le mélange de motifs liés à la dignité chevaleresque et à la civilisation courtoise.

Il ne s'agit pas de rattacher toute occurrence des femmes ou des jardins dans la partie anonyme de la *Chanson* à un détournement de la lyrique courtoise, car ces deux éléments font partie intégrante du cadre narratif de l'épique. Nous n'avons donc retenu ici que les aspects du discours sur les femmes et les jardins qui constituent un détournement de ces motifs à partir du cadre culturel de référence qu'est la lyrique courtoise, afin d'en expliciter la fonction. Les motifs littéraires des femmes et des jardins ainsi détournés deviennent de véritables arguments du discours.

<sup>10</sup> On retrouve plusieurs motifs printaniers dans le texte, *Natureingang*, références à l'aube et aux oiseaux. Voir notamment Raguin (2011) p. 335 et 469.

## Les femmes ou les Toulousaines contre l'Étrangère

Le rétablissement des Raimondins est au cœur du système politique pour lequel les Toulousains et leurs alliés combattent. Un indice du degré d'implication des habitants de la ville dans sa défense peut être trouvé dans la présence de femmes et de jeunes filles parmi ses défenseurs. Ce fait, déjà évoqué par le récit lors des événements de Beaucaire, va se répéter à Toulouse. Cela a deux fonctions principales ; c'est tout d'abord le signe de la complète implication des populations toulousaines dans le combat<sup>11</sup>. Par ailleurs, la présence de ces femmes et ces jeunes filles permet aussi à l'auteur de signaler des éléments de la *cortezia*, par exemple des danses et des chants, significatifs de leur ancrage culturel et leur entrain à la tâche. Il y a donc à la fois les marqueurs de la courtoisie et, l'implication réelle dans les combats et la défense des villes, tout cela participant de la création d'un modèle méridional de la femme méridionale et de son attitude face à la croisade.

### Les combattantes

Déjà, lors de l'épisode de Beaucaire qui ouvre la reconquête méridionale, les femmes tiennent une place importante dans les préparatifs du combat, et leurs actions permettent de transformer en fête le retour des Raimondins<sup>12</sup>. À Beaucaire, comme plus tard à Toulouse, la totalité de la population participe à la résistance de la ville, que ce soit pour l'acheminement de matériel, la construction d'ouvrages défensifs et offensifs, voire leur usage. Apparaissent alors dans le récit de l'Anonyme, du côté méridional, la cohésion, la joie et l'espoir, et dans le camp croisé la division, l'affliction et le doute<sup>13</sup>. Tout participe à creuser l'écart entre les résistants à la croisade qui défendent la possession légitime et ancestrale de leurs terres et les croisés considérés comme des étrangers. L'image des « ric masso » constituée de « cavaer e donas [qui] aportan lo reblo / E donzels e donzelas lo pertrait e l cairo »<sup>14</sup> est significative de ce phénomène de solidarité et de cohésion entre les Méridionaux qui résistent à la croisade. Plus encore,

11 C'est en partie pour leur résistance active que les femmes sont condamnées, au même titre que le reste de la population méridionale, par les clercs de la croisade.

12 Voir spécifiquement CCA, laisse 158.

13 Voir Raguin (2011), p. 403-14, et notamment l'argument de la « terra de promissio ».

14 CCA, laisse 158, v. 29-30 : « Car c'étaient des chevaliers et des dames qui apportaient le blocage, des damoiseaux et des damoiselles les matériaux et les pierres taillées ».

cette activité se fait alors « Que cascus ditz balada o verset o canso »<sup>15</sup>, il s'agit là d'un *topos*, qui inscrit la résistance à la croisade dans le champ de la civilisation courtoise ; un phénomène que l'on retrouvera à Toulouse. Avec l'épisode de Beaucaire, qui ouvre la question de l'implication féminine dans la résistance à la croisade, on trouve déjà tous les éléments qui la caractériseront dans la suite de l'œuvre anonyme.

Sur ce point, il est particulièrement intéressant de noter le lien constant établi dans le texte entre la présence de femmes combattantes, à Beaucaire, comme à Toulouse, et la récitation de « baladas », « cansos » et autres compositions. En effet, chaque occurrence de ces pièces est liée aux femmes, et inversement. Ainsi, on trouve des combattantes aux laisses 158, 183, 185, 203, et 213 et il en va de même pour les chants et ballades<sup>16</sup>. La seule exception, mais qui, du fait de sa singularité, ne semble pas en être réellement une, est celle de la laisse 205 qui rapporte la mort de Simon, tué par un pierrier manœuvré par des femmes. Cette exception nous paraît s'expliquer par le fait que, lors de cet événement, la joie n'est pas destinée à manifester l'allant d'une partie de la population, mais bien le triomphe et l'exultation de tous. De plus, nous pensons que les cris, les sonneries

15 CCA, laisse 158, v. 31 : « Chacun récitant ballades, couplets et chansons » (nous traduisons).

16 CCA, laisse 158, v. 29-31 : « Que cavaer e donas aportan lo reblo / E donzels e donzels lo pertrait e-l cairo, / Que cascus ditz baladas o verset o canso. » « Car c'étaient des chevaliers et des dames qui apportaient le blocage, des damoiseaux et des damoiselles les matériaux et les pierres taillées, tout en récitant ballades, couplets et chansons » (traduction modifiée).

CCA, laisse 183, v. 67-71 : « E anc e nulha vila no vis tan ric obrer, / Que lai obran li comte e tuit li cavalier / E borzes e borzezas e valent mercadier / E-lh home e las femnas e-ls cortes monedier / E li tos e las tozas e-l sirvent e-l troter », « Dans aucune ville, jamais on ne vit ouvriers si riches, car là travaillent les comtes et tous les chevaliers, les bourgeois et les bourgeoises, les marchands notables, les hommes, les femmes et les changeurs courtois, les garçons et les filles, les serviteurs et les garçons de course. » ; 77-78 : « Las tozas e las femnas per lo joi vertader / Fan baladas e dansas ab sonet d'alegrier ». « Les jeunes filles et les femmes, mues par une sincère allégresse, chantent sur un air joyeux des ballades et des danses ».

CCA, laisse 185, v. 83-84 : « E-ls baros e las donas defendens e obrans, / E auzie las baladas e las rumors e-ls cans ». « Les hommes et les femmes qui prennent part à la défense et y travaillent. Elle (la comtesse Alice) entend les ballades, les rumeurs, les chants ».

CCA, laisse 203, v. 103-107 : « E comensan las obras e-ls portals e-ls guisquetz ; / Cavalers e borzes recebro-ls caironetz / E donas e donzelos e tozas e tozetz / E donzels piuzelas, li gran e-ls menoretz / Que cantan baladas e cansos e vercetz ». « Tous commencent les ouvrages, les portails, les guichets ; chevaliers et bourgeois, dames et damoiseaux, fillettes et garçons, demoiselles pucelles, les grands et les petits, en chantant des ballades, des chansons, des couplets, reçurent dans leurs mains les petites pierres taillées ».

CCA, laisse 213, v. 107-110 : « Ez obreron ab joya totz lo pobles grossiers / E donzels e donzels e donas e molhers / E tozetz e tozetas e efans menuziers, / Que cantan las baladas e los versetz leugers<sup>16</sup>. » « Tout le commun peuple et les damoiseaux et les damoiselles, les dames et les femmes, les jeunes garçons et les jeunes filles et les petits enfants travaillèrent joyeusement, en chantant des ballades et des refrains allègres ».

de trompes, de clairons, de cors et autres<sup>17</sup> qui accompagnent la mort de Simon et ses suites immédiates, ont un caractère total et manifestent une victoire acquise et non en devenir, comme c'est le cas des chants.

Lors de l'épisode de Toulouse, on trouve cinq occurrences<sup>18</sup> de femmes actives dans la lutte contre la croisade. Toutes participent à la distinction de deux types de féminin dans Toulouse en lutte contre la croisade : un féminin actif et un autre qui, au contraire, se trouve être passif dans l'adversité. Les femmes qui exemplifient ces deux types de féminin étant respectivement identifiées par l'auteur comme toulousaines ou étrangères.

Lorsque commencent les travaux de fortifications engagés par les Toulousains, on voit réapparaître la même cohésion qu'à Beaucaire. Ainsi, les Toulousaines, quels que soient leurs statuts de bourgeoises, jeunes filles ou femmes mariées, participent aux côtés des hommes à la mise en défense de la ville : qu'il s'agisse des laisses 183<sup>19</sup> ou 185<sup>20</sup>, les données sont identiques, elles travaillent en chantant. On notera la reprise de *baladas* associés à des *dansas* et *cans*, constituant ainsi le triptyque de la manifestation féminine d'un engouement populaire. Dans les deux cas, il y a deux informations essentielles et destinées à marquer le public : le rôle tenu par les femmes et leur joie. Ces exemples participent à instiller dans le public de la *Chanson* l'idée que la population méridionale soudée et unie dans l'effort pourra venir à bout de l'envahisseur croisé, de telle sorte que ces femmes sont érigées en modèle archétypal de la résistance. Leur joie a une double origine : elles la tirent de l'ouvrage réalisé en commun et de la perspective d'une victoire qu'elles peuvent espérer à la faveur d'un Dieu qui semble favoriser les résistants.

17 Voir *CCA*, laisse 205, v. 153-156 : « Mas li corn e las trompas e·l gaug cominalers / E·ls repics e las mautas e·ls sonetz dels clochiers / E las tabors e·ls tempes e·ls grailes menuders / Fan retendir la vila e los pazimenters. » « Cependant, les cors et les trompes, les carillons, les tintements et les clairons, à coups pressés, faisaient tous ensemble retentir joyeusement la ville et les bâtiments dallés. » et 206, v. 5-7 « E las trompas e·ls grayles e li corn e·l repic » « Les sonneries de trompes, de clairons, de cors et de cloches ».

18 Voir *supra* *CCA*, laisses 183, 185, 203, 205 et 213.

19 *CCA*, laisse 183, v. 67-71 : « E anc e nulha vila no vis tan ric obrer, / Que lai obran li comte e tuit li cavalier / E borzes e borzezas e valent mercadier / E·lh home e las femnas e·ls cortes monedier / E li tos e las tozas e·l sirvent e·l troter », « Dans aucune ville, jamais on ne vit ouvriers si riches, car là travaillent les comtes et tous les chevaliers, les bourgeois et les bourgeoises, les marchands notables, les hommes, les femmes et les changeurs courtois, les garçons et les filles, les serviteurs et les garçons de course. » ; 77-78 : « Las tozas e las femnas per lo joi vertader / Fan baladas e dansas ab sonet d'alegrier ». « Les jeunes filles et les femmes, mues par une sincère allégresse, chantent sur un air joyeux des ballades et des danses ».

20 *CCA*, laisse 185, v. 83-84 : « E·ls baros e las donas defendens e obrans. / E auzic las baladas e las rumors e·ls cans ». « Les hommes et les femmes qui prennent part à la défense et y travaillent. Elle (la comtesse Alice) entend les ballades, les rumeurs, les chants ».

De même, à la fin de la laisse 203<sup>21</sup>, lors de la construction d'ouvrages défensifs en prévision de la bataille qui se prépare, la population tout entière manœuvre de petites pierres taillées, y compris les *donas*, *tozas*, et *donzelas piuzelas*<sup>22</sup>. Malgré une activité importante, ces femmes et les hommes qui les accompagnent, trouvent le moyen de chanter « baladas, e cansos e vercetz »<sup>23</sup>, signe que la résistance toulousaine est sereine. Au-delà de cette sérénité, on peut penser que cette mention permet à l'auteur de rappeler à son public que ses personnages se situent dans un champ culturel précis, celui de la civilisation courtoise. Il soulignerait alors par ce biais-là que c'est pour la préserver que les Toulousains, femmes et hommes, combattent. Le procédé qui consiste à utiliser comme étendard ce qui fonde son courage et son engagement, fait écho dans ce contexte au chevalier épris qui porte au combat la manche de sa Dame. Si, dans le cadre du tournoi, la Dame est assise à la tribune, spectatrice comme toute femme, cette fois, parce que le combat implique des enjeux vitaux pour chacun et se situe dans la ville, les femmes deviennent combattantes<sup>24</sup>.

L'insistance sur l'ancrage culturel du récit au moyen de ses personnages assure à l'auteur une plus grande réceptivité du public au contenu argumentatif de son discours : cela permet d'accroître les chances d'identification de ce public aux personnages du poème.

Dans la laisse 205, et donc après la construction des ouvrages, ce sont encore des *donas*, *tozas* et *molhers* qui manœuvrent le pierrier qui lancera le projectile qui tue le comte en l'atteignant « lai on era mestiers »<sup>25</sup>. On a souvent commenté cette attribution de la mort de Simon à des femmes. Il n'y a selon nous, d'après le texte de la *Chanson*, aucune raison tangible de remettre en question cette affirmation de l'auteur. Elle n'a en soi rien d'extraordinaire. De plus, la sexuation des personnages ne constitue pas un

21 CCA, laisse 203, v. 103-107 : « E comensan las obras e-ls portals e-ls guisquetz ; /Cavalers e borzes recebro-ls caironetz / E donas e donzelos e tozas e tozetz/ E donzelas piuzelas, li gran e-ls menoretz/ Que cantan baladas e cansos e vercetz ». « Tous commencent les ouvrages, les portails, les guichets ; chevaliers et bourgeois, dames et damoiseaux, fillettes et garçons, demoiselles pucelles, les grands et les petits, en chantant des ballades, des chansons, des couplets, reçurent dans leurs mains les petites pierres taillées ».

22 Voir CCA, laisse 203, v. 105-106.

23 Voir CCA, laisse 203, v. 107.

24 Les femmes sont d'autant plus concernées par les enjeux de la croisade qu'elles sont, selon l'Anonyme, des victimes de choix pour les croisés. Le texte multiplie les occurrences de femmes terrorisées et massacrées en particulier lorsqu'elles sont accompagnées de leurs nourrissons. Voir *infra*. Cet aspect des personnages féminins dans la *Chanson* n'étant pas directement lié à la problématique de cet exposé, nous renvoyons le lecteur à Raguin (2011), p. 209-214.

25 Voir CCA, laisse 205, v. 125.

argument particulier dans le texte, contrairement aux autres démonstrations de l'implication des femmes dans les combats et les préparatifs. C'est cette absence d'exploitation qui rend d'autant plus crédible le récit anonyme sur ce point car, on ne saurait dès lors lui faire un procès d'intention. Au-delà du souci de chroniqueur qui anime notre auteur, on pensera donc qu'il s'agit là de la démonstration évidente de la participation décisive des femmes à l'effort de combat contre les troupes croisées emmenées par Simon. Jean de Garlande arrivé à Toulouse pour enseigner dans la nouvelle Université une décennie après l'évènement a d'ailleurs enregistré cette tradition dans ses propres écrits<sup>26</sup>. Enfin, il ne faut certainement pas sous-estimer le souci de réalisme de l'auteur, qui cherche selon toute probabilité à apparaître comme le plus crédible possible auprès d'un public contemporain des événements, ou presque.

À la fin de la *Chanson*, laisse 213, et alors qu'il s'agit toujours du combat entre Toulouse et la croisade, on notera la présence de femmes parmi les fantassins croisés. Ces femmes arrivent à la suite de Louis de France, et ne sont dotées d'aucune marque de féminité courtoise : elles sont guidées par la prédication martiale de ceux qui les encadrent<sup>27</sup>, au contraire des Toulousaines qui œuvrent, nous l'avons vu, au rythme des chants. Ainsi dans Toulouse, alors que l'armée rassemblée par Louis, fils du roi de France, s'apprête à s'avancer vers la ville, chacun travaille :

Ez obreron ab joya totz lo pobles grossiers  
E donzels e donzelas e donas e molhers  
E tozetz e tozetas e efans menuziers,

Que cantan las baladas e los versetz leugers<sup>28</sup>.

Ces chants situés dans l'avant-dernière laisse de la *Chanson* sont dotés de plusieurs fonctions : ils manifestent une dernière fois la joie, l'espoir, l'entrain, et, appellent les populations à la persévérance. L'image est dotée d'une apparente ingénuité, qui permet à l'auteur d'espérer que le public pourra partager un sentiment d'appartenance avec ces femmes dont on peut penser qu'il sera fier comme d'une mère, une épouse, ou une sœur.

26 Voir Martin-Chabot (1931) t. III, note 4, p. 206-207 qui reprend (sans le dire) les informations exactes données par Paul Meyer dans *La Chanson de la Croisade contre les Albigeois, commencée par Guillaume de Tudèle et continuée par un poète anonyme*, éd. et trad. P. Meyer, t. II, Paris : Renouard, 1879 (Société de l'histoire de France), p. 420. Jean de Garlande donne ces informations dans deux de ses ouvrages : le *Dictionarius* (glose de *peltas Amazonum* relative à la mort de Simon), et le *De triumphis Ecclesie*.

27 Voir *CCA*, laisse 213, v. 1-18, particulièrement v. 5 et 18.

28 *CCA*, laisse 213, v. 107-110 : « Tout le commun peuple et les damoiseaux et les damoiselles, les dames et les femmes, les jeunes garçons et les jeunes filles et les petits enfants travaillèrent joyeusement, en chantant des ballades et des refrains allègres ».

De là, on peut penser que l'Anonyme flatte son public pour l'amener à reconnaître le combat de ces femmes vaillantes comme étant le leur. Le contraste entre les « *molhers* »<sup>29</sup> croisées et les *donzelas*, *donas*, *molhers* et *tozetes*<sup>30</sup> toulousaines est saisissant et ô combien efficace auprès du public.

L'auteur met ainsi en tension dans un contexte de lutte armée deux types de féminins, culturellement dissemblables, chacun symbolisant un monde hermétique à l'autre et que cette avant-dernière laisse permet de placer sur le même terrain.

On remarquera une fois encore que le travail des femmes est œuvre commune à toute la population féminine de la ville. Il nous semble particulièrement important de bien noter la joie qui habite les cœurs, symbolisée par les chants *leugers* qui s'élèvent, *baladas* et *versetz* rappellent les épisodes précédents des laisses 183, 185 et 203<sup>31</sup>. En plus de manifester la joie et d'en être le signe, la présence de femmes qui chantent à l'ouvrage est assurément une fois encore à placer dans le registre courtois. Cela présente de nombreux avantages pour le propagandiste : il offre ainsi au public la possibilité de reconnaître le comportement visé comme digne et exemplaire, parce que faisant partie de son système culturel de valeurs. L'auteur espère ainsi très certainement susciter l'admiration de public et faire naître chez lui une vocation de résistant, avec une ferveur toujours renouvelée.

En somme, la figure de la femme méridionale construite en référence au modèle courtois dans la partie anonyme de la *Chanson* est caractérisée par deux aspects. Elle est active pour la défense de sa ville, et elle-même combattante si besoin, mais toutes ses actions sont accomplies en conservant son statut de femme, y compris noble et identifiée comme telle. À ce titre, elle est pleinement intégrée dans le champ de la civilisation courtoise et récite au cours de sa tâche de nombreux *cans*, *baladas*, *versetz*, *cansos*, et *dansas*<sup>32</sup>, signes de son allégresse.

Ces éléments sur la femme, qui combat dans la joie et s'implique totalement dans l'avenir de son pays, signalent explicitement le rôle argumentatif de ce type de féminin dans la chanson anonyme.

29 CCA, laisse 213, v. 5.

30 CCA, laisse 213, v. 108 et 109.

31 Voir aussi le passage similaire situé à Beaucaire et déjà évoqué.

32 Voir *supra*.

On notera aussi que cette dernière mention de la joie des femmes dans la laisse 213 trouve son corollaire dans le retour à la laisse 214 d'une autre trace du féminin dans la *Chanson* : les femmes et leurs enfants victimes innocentes de la croisade. Ainsi avec ces deux dernières laisses de son oeuvre, l'auteur ramasse toute l'ambiguïté et la fragilité de la femme méridionale dans sa chanson : elle est à la fois combattante farouche dont le cœur courageux est gonflé de courtoisie et fragile victime. Ce qui accentue d'autant plus le caractère anti-courtois des croisés et le péril culturel qu'est la croisade.

#### La femme à la fenêtre ou le désespoir d'Alice de Montfort

Parmi les topiques troubadouresques du texte, celui du désespoir de la « comtessa », épouse de Simon, est particulièrement saisissant. Image inverse de la Dame à la fenêtre, Alice « bat las palmas e·s fier » et déclame théâtralement : « 'A, lassa !' [...] 'tant be m'anava ier!' »<sup>33</sup>.

Il existe donc entre ces deux mondes de Toulouse et de la croisade symbolisés par les femmes de la *Chanson*, un point de contact avec Alice de Montfort, en particulier lors du passage des vers 80 à 87 de la laisse 185. Le personnage de l'épouse de Simon jouit d'un statut particulier. Cette comtesse est la seule Dame dans la *Chanson*, anti-héroïne face aux femmes de Toulouse ou Beaucaire.

Alice de Montmorency<sup>34</sup>, comtesse de Leicester, est le seul personnage féminin nommément désigné<sup>35</sup> et actif, bien que non combattant, auquel est attribué un rôle important dans la narration. Cette situation est donc analogue à celle que note Monique Zerner pour la *Chronique* de Pierre des Vaux-de-Cernay, dont Alice est « le seul vrai personnage féminin »<sup>36</sup>. Dans

33 Voir *CCA*, laisse 183, v. 41-42. On pensera ici à Aude du *Roland*, qui n'est jamais grandiloquente.

34 Sur ce personnage, voir Zerner (1992), ainsi que J. Sarrand, « Alix de Montmorency et Marguerite de Marly », *Bulletin de la Commission Archéologique de Narbonne*, 32, 1971, p. 173-175.

35 Elle est la « comtessa », *CCA*, laisses 183, v. 23, 27, 41, 52 ; 185, v. 80 ; 189, v. 20 ; 194, v. 31, 60 ; 196, 36. Elle est aussi incluse parmi celles que Simon désigne comme « las comtessas », laisse 186, v. 20, c'est-à-dire les femmes et filles de sa famille. On retrouve la même dénomination chez Guilhem de Tudela.

36 Zerner (1992, p. 449). Pierre des Vaux de Cernay, contemporain de la croisade albigeoise dont il fut le principal chroniqueur, est un moine cistercien de l'abbaye des Vaux de Cernay dont l'oncle Guy, prédicateur de croisade et vice-légat devenu évêque de Carcassonne, était abbé. Son *Historia Albigensis*, une chronique latine, fait partie des principales sources relatant les événements de la croisade albigeoise, avec celle plus tardive de Guilhem de Puylaurens (chronique latine favorable à la croisade) et la *Chanson de la Croisade albigeoise*. La différence de nature entre ces textes est manifeste : langues, époques et parti-pris s'y opposent.

le texte anonyme, Alice est l'interlocutrice de son époux, et dépositaire d'une part de son autorité pour veiller sur Toulouse. Les plages de discours direct qui lui sont attribuées sont essentiellement consacrées à exprimer une inquiétude grandissante pour son sort et celui de ses proches, lorsque Toulouse est reconquise par le comte Raimond, « l'autre comte »<sup>37</sup>, en l'absence de Simon. Le personnage d'Alice permet alors à l'auteur de souligner la précarité de la situation de Simon en raison du danger encouru par les femmes de sa famille à Toulouse, et au-delà par son lignage tout entier ; Alice gardant avec elle à Toulouse ses jeunes enfants et ses brus<sup>38</sup>. L'importance du personnage d'Alice dans l'entourage de son époux<sup>39</sup> peut aussi se mesurer à sa présence parmi les membres du conseil de Simon<sup>40</sup>.

Cette dame, restée à Toulouse alors que Simon est en campagne en Provence, observe des fenêtres du Château Narbonnais, la ville qui laisse tout entière éclater sa joie, et travaille à sa mise en défense lors du retour du comte Raimond VI :

Mas estec la comtessa, pessiva e cossirans,  
E·l Castel, a las estras de la tor, als ambans;  
E garda e remira los venens e·ls anans  
E·ls baros e las donas defendens e obrans.  
E auzic las baladas e las rumors e·ls cans;  
E sospira e trembla e a dit en plorans:

37 CCA, laisse 186, v. 10. C'est ainsi que le messager d'Alice à Simon désigne le comte Raimond.

38 Voir CCA laisses 183, v. 60 ; 185, v. 80-90 ; 186, v. 20-22. Alice sera aussi envoyée en ambassade en France avec l'évêque de Toulouse afin de recruter des croisés, dont son frère, Mathieu de Montmorency qui après s'être illustré à Bouvines (voir *Chronique. Étude sur la chronique en prose de Guillaume le Breton*, éd. H.-F. Delaborde, Paris : E. Thorin, 1881, § 2), fut fait connétable de France. Martin-Chabot (1931, t. III, note 5, p. 83) note qu'il devait en 1219, comme il l'avait fait en 1215, accompagner le prince Louis devant Toulouse. Sur le voyage d'Alice, voir aussi Pierre des Vaux-de-Cernay (*Hystoria Albigensis*, éd. P. Guébin, E. Lyon, t. I, Paris, 1926 (Société de l'Histoire de France), § 600B), ainsi que CCA, laisse 194, v. 28-33 et laisse 196, v. 36. Voir aussi Zerner (1992) et Sarrand (1971).

39 Sur le rôle historique d'Alice comme partenaire politique de son mari, et sur le couple seigneurial en Languedoc voir Zerner (1992). Monique Zerner a retenu de son étude historique sur l'épouse de Simon qu'elle devait être une femme qui « aimait sans doute l'agitation de la guerre ». Du point de vue de la narration anonyme, ce personnage est la clef de voûte de la démonstration sur les femmes méridionales engagées et le refus de l'étrangère ; la pierre de touche du raisonnement étant un comportement courtois. Alice, bien que participant aux légations, apparaît surtout comme le symbole d'une certaine précarité du pouvoir de son mari sur la ville.

40 (CCA, laisse 189, v. 15-20) : « Et can lo jorns s'aprosma, ab lo temps resplandens, / E·l castel Narbones es faitz lo parlamens ; / Ins e la tor antiqua, de sobre·ls pazimens. / Denant Gui de Montfort, qu'es nafrazt malamens / Lo coms e la clerçia e los baros valens / E ab lor la comtessa parlon privadamens ». « Et aux premières heures du jour, quand il fit clair, le conseil fut tenu au Château Narbonnais ; à l'intérieur de la tour antique, sur le dallage, en présence de Guy de Montfort, grièvement blessé, le comte, les gens de l'Église et les vaillants barons, et avec eux la comtesse, délibèrent en secret ».

« Be vei que·l meu jois baicha e creis lo dols e·l dans;  
Per qu'ieu ai gran temensa de mi e dels efans. »<sup>41</sup>

Si l'on considère le rôle des femmes parmi les défenseurs des villes méridionales et leur représentation dans les deux camps telle que nous l'avons exposée plus haut, ce passage est remarquable. Alice, seule femme à être un véritable personnage dans le texte anonyme, individualisée comme « comtessa », n'entre pas dans la catégorie des combattantes, mais elle permet de souligner et de mettre en valeur l'engagement des femmes méridionales. Dans la scène très imagée que l'auteur offre ici, il est particulièrement intéressant de voir cette femme à la fenêtre, démunie, passive et gémissante, contempler des femmes actives dont émanent les manifestations de leur entrain et de leur combativité : *baladas*, *rumors*, et *cans*.

On notera que l'action, l'agitation, et le bruit, caractéristiques de la mobilité voire du changement, sont ici des marques résolument positives, qui s'opposent à l'immobilisme tant physique que psychique de la comtesse. Alice se lamente enfermée dans sa tour comme dans une situation dont elle n'a pas les moyens de se sortir par elle-même, pas plus qu'elle ne possède le ressort suffisant pour agir de son propre chef ; son seul recours est d'appeler Simon à son secours<sup>42</sup>. En opposition totale avec ce comportement, les Toulousaines prennent leur destin en main dans l'adversité. On comprend que ce qui intéresse ici l'auteur est l'opposition entre Alice et les Toulousaines car on trouve par ailleurs, y compris chez les femmes de Toulouse, des scènes de désespoir lors de massacres ou d'exactions par les croisés.

Ainsi, le personnage d'Alice, sciemment élaboré par l'auteur, reflète la situation précaire de son mari<sup>43</sup>, tout comme son personnage permet au public d'identifier une nette distinction entre elle et les Toulousaines.

41 CCA, laisse 185, v. 80-87 : « Cependant, la comtesse se tenait, pensive et soucieuse, dans le Château, aux fenêtres de la tour, dans les galeries. Elle regarde et considère les allants et venants, les hommes et les femmes qui prennent part à la défense et y travaillent. Elle entend les ballades, les rumeurs, les chants. Elle soupire et frémit, et elle dit avec des sanglots : 'Je vois bien que mon bonheur décline, que les douleurs et les peines vont grandissant ; aussi ai-je grand'peur pour moi et mes enfants.' ».

42 Voir CCA, laisse 183, v. 53-60, ainsi que laisse 185, v. 88-90.

43 L'effort de l'auteur pour démontrer la précarité de la situation de Simon en Languedoc, que l'on retrouve à travers le personnage d'Alice, ne doit pas étonner. La partie anonyme de la *Chanson* manifeste l'assurance que Simon, ou ses descendants et adjuvants, perdront cette guerre. Alice est un élément de la narration qui participe à faire des Raimondins et des Méridionaux les seuls habitants et possesseurs légitimes des territoires visés par la croisade albigeoise. Voir Raguin (2011), notamment p. 370-448.

On assiste à un renversement de la figure courtoise de la femme à la fenêtre<sup>44</sup> : Alice n'est pas plongée dans une rêverie amoureuse, mais dans l'angoisse pour sa vie et celle de ses enfants. Au contraire, les chants qui s'élèvent de la ville donnent une coloration plus raffinée à la masse des défenseurs de la ville. Au lieu d'être en proie à la rêverie d'amour, comme le voudrait le contexte de la contemplation à la fenêtre<sup>45</sup>, son « jois baicha », cette diminution de la joie allant de pair avec la liesse de la foule à l'extérieur.

Ce renversement de la figure courtoise, caractérisé par la femme enfermée dans sa tour et en proie à la rêverie n'est pas sans rappeler une autre anti-héroïne courtoise, qu'est *Flamenca*, sauf que dans le roman la fenêtre de la tour semble avoir servi de passe plat<sup>46</sup>, et celui qui contemple désespéré à la fenêtre c'est Guilhem<sup>47</sup> ; un renversement dans le renversement on pourrait dire.

La fenêtre, lieu de rêverie protégé et symbole de l'espace ouvert, devient le lieu du contact visuel avec un extérieur hostile ; le symbole de l'ouverture devient signe de la réclusion protectrice<sup>48</sup>. La sensation de réalité de l'enfermement dans le Château qui lui procure une précaire sécurité, est renforcée par l'angoisse qui la tenaille, notamment due aux chants qui montent de la ville et signalent l'ardeur de ces autres femmes, dont Alice ne partage ni le destin, ni les convictions. On notera à ce propos l'adroite rime < cans : plorans > aux vers 84 et 85. La joie des Toulousaines fait le malheur d'Alice l'étrangère, devenue toulousaine « postiche » comme son époux Simon est « lo senher apostitz »<sup>49</sup>.

44 Sur le motif de la femme à la fenêtre dans la lyrique comme dans l'épique, on verra notamment le recueil d'études *Par la fenestre, études de littérature et civilisation médiévales*, CUERMA, Senefiance, 49, 2003. Particulièrement les contributions de François Clier-Colombani (p. 67-86), François Suard (p. 403-422) et Marie-Geneviève Grossel (p. 209-220).

45 Nombreuses sont les œuvres que l'on pourrait citer ici, on retiendra Rosamonde dans *Elie de Saint-Gilles* que cite François Suard dans son article « Fenêtres épiques », in Chantal Connochie-Bourgne (ed.), *Par la fenestre, études de littérature et civilisation médiévales*, CUERMA, Senefiance, 49, 2003, p. 413 : « Rosamonde s'estut sus el palais autor / Et vint a le fenestre por oïr la douchour / [...] / se li souvient d'amor » v. 1365-1366 ; 1369 b.

46 R. Lavaud, et R. Nelli, *Les troubadours. Jaufré, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, Paris : Desclée de Brouwer, [1960] 2<sup>e</sup> éd. 2000, p. 714, v. 1363-1368. Voir aussi Manetti (2008).

47 Lavaud et Nelli (2000), p. 754, v. 2124-2128 ; p. 756, v. 2192-2196. Il ne s'agit là que des moments où Guilhem s'installe à la fenêtre, car on pourrait y ajouter sa quête d'une fenêtre donnant sur la tour (v. 1964) ou l'ouverture de la fenêtre comme étant son premier geste au réveil (v. 2989) et, au contraire, l'incapacité de Guilhem à rester couché (v. 3323). Enfin, Guilhem a aussi des élans irrépressibles vers la fenêtre qui lui dévoile et en même temps lui cache son aimée (v. 3426). La charge symbolique est à chaque fois très forte.

48 Sur la contemplation à la fenêtre de la femme-amante notamment dans la chanson de toile, ou le rôle de la fenêtre dans le cas des recluses, voir Grossel (2003), p. 67-70.

49 CCA laisse 182, v. 85.

Avec ces chants qui montent jusqu'à la tour et pénètrent dans l'intérieur à la fois sécurisant et enfermant, on assiste à une inversion : le public, l'extérieur, fait irruption au sein de l'espace clos et privé ; alors que l'on attend strictement l'inverse dans le cadre de la contemplation. Les voix qui suscitent l'inquiétude en pénétrant par la fenêtre, et font qu'Alice désire le retour de Simon, peuvent faire écho au motif du vent (un autre souffle) qui porte la nostalgie de l'amant dans les chansons de croisade<sup>50</sup>.

Alice devient, dans le récit, une anti-héroïne et, la mise en perspective de cette comtesse étrangère et gémissante avec les Toulousaines actives et chantantes, a pour conséquence l'exacerbation de leurs traits caractéristiques respectifs. Dans ces conditions, la scène de la fenêtre devient le lieu de confusion entre la fenêtre-amour et la fenêtre-épique.

### Les jardins

La même volonté de se conformer aux standards littéraires, mais cette fois en matière de littérature épique, peut expliquer la profusion de scènes ensanglantées nourries de détails précis. On ne s'étonnera pas de la violence du tableau des croisés défaits, jubilatoire pour l'auteur qui contemple et goûte par le biais de son œuvre, et avec son public, le doux parfum de la victoire :

E li Frances trabucan dos e dos enversatz. [...]
   
Les an mortz e destruhz e trencatz,
   
Que d'olhs e de cervelas e de punhs e de bratz
   
E cabelhs e maichelas e membres amaitatz
   
E fetges e coradas departitz e cebratz
   
E sancs e carns e glazis expanditz a totz latz ;
   
Que lai ac tant Frances mortz e deglaziatz
   
Que·l camps e la ribeira n'es vermelhs e juncatz<sup>51</sup>.

L'énumération des différents morceaux de corps et les procédés d'insistance divers permettent de souligner l'anéantissement de l'ennemi.

50 Suard (2003), détaille les différentes modalités des associations entre épopée et lyrique (p. 413-416) « dans une évolution complexe qui passe par la chanson courtoise puis par la chanson de croisade » (p. 414). De même, la chanson de femme tient une place importante dans cette évolution (*ibid.*, p. 413).

51 *CCA*, laisse 211, v. 159 ; 164-170 : « Et les Français tombent à la renverse deux par deux. [les chevaliers et les sergents...] les ont, à coups d'épieux et d'épées, abattus et écrasés, tués et vaincus, détruits et mutilés, et des yeux, des cervelles, des poings, des bras, des chevelures, des mâchoires, des moitiés de membres, des foies, des entrailles, partagés et coupés, du sang, des lambeaux de chair et des armes sont répandus de toutes parts ; de telle sorte qu'il y eut là tant de Français tués et dépecés que le sol et la berge en sont jonchés et rougis » (traduction modifiée).

On pourrait multiplier les exemples de scènes de ce genre. Certaines en particulier ont retenu notre attention en raison du détournement de la figure traditionnelle du jardin qu'elles proposent. Nous savons que, dans la lyrique troubadouresque, et donc dans le corpus littéraire qui sert majoritairement de référence commune à l'auteur et à son public, le jardin, enclos, presque utérin, est lieu de protection des amants<sup>52</sup>. C'est un hors temps<sup>53</sup> qui renferme un univers à part entière dans lequel se développe une nature accueillante et douce – verger, fleurs, oiseaux, signe les plus communs de la reverdie –. Le jardin lyrique est aussi fondamentalement le lieu privé symbole du raffinement féminin, alors qu'il devient dans la *Chanson* un lieu ouvert, donc public et foncièrement violent et masculin. Le jardin-verger de l'Anonyme, ne correspond pas au jardin épique traditionnel infécond tel qu'on le trouve par exemple dans le cycle rolandien<sup>54</sup>.

Or, à partir de ces références culturelles communes, l'auteur va détourner le jardin-verger édénique en un champ de bataille sanglant.

Les jardins de Montoulieu offrent dans la *Chanson* une autre démonstration magistrale de l'art de l'Anonyme pour détourner les motifs

52 Parmi tous les exemples de ce topos, retenons celui de l'alba anonyme *En un vergier sotz fuelha d'albespi* la Dame elle-même tient son « amic costa si ». Voir Gérard Gouiran, 'Et ades sera l'Alba', *Angoisse de l'aube. Recueil des chansons d'aube des troubadours*, Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2005, p. 26-29.

53 On pensera à la problématique du guetteur, qui signe le temps qui passe à l'extérieur de la rencontre amoureuse et qui, le signale de cet extérieur toujours. Sur les propriétés de confusion temporelle dans l'espace du jardin on pensera aussi au lien de celui-ci avec le rossignol-guetteur et cette scène d'une suspension temporelle sous un « bel pomier florit » (v. 2332-2392) absolument fantastique du *Roman de Flamenca*, où toute temporalité se trouve bouleversée, alors même que l'auteur est particulièrement précis sur les aspects temporels dans son œuvre par ailleurs (voir Jean-Pierre Chambon, Colette Vialle, « Pour le commentaire de *Flamenca*. III. Nouvelles propositions concernant le cadre chronologique », *Revue des langues romanes*, 2010, p. 155-178). *Flamenca* permet aussi de constater que l'autre espace de suspension du temps est celui du rêve amoureux, ainsi là encore le parallèle avec le jardin est flagrant, il s'agit d'un espace enclos et privé. Sur le jardin ou le verger comme espace littéraire pour l'amour, voir notamment *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, CUERMA, *Senefiance*, 28, 1990, notamment les articles de Jean-Claude Bouvier, « Ort et Jardin dans le littérature », p. 41-52, et, Armand Strubel, « L'allégorisation du verger courtois », p. 343-356.

54 Sur le jardin épique, sa flore composite et sa fonction narrative, voir notamment Alain Labbé, « Nature et artifices dans quelques jardins épiques », *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, CUERMA, *Senefiance*, 28, 1990, p. 177-195. Il y apparaît que le jardin-verger épique est le lieu de la majesté, du conseil et du loisir, et sa flore archétypale valorise chez les poètes épiques « exclusivement des arbres que distinguent leur floraison ou leur feuillage, non leurs fruits » (p. 180). Ce sont pour l'essentiel des pins, lauriers, églantiers ou aubépines, avec une absence notable des arbres fruitiers, et ce malgré l'importance du pommier dans les jardins septentrionaux (p. 179). Le jardin-verger de l'Anonyme avec ses lys, ses roses, et ses fruits se trouve donc bien être un jardin lyrique dans l'espace de l'épique. Que ce jardin ne soit pas à sa place génère une forme d'anarchie dont le dérèglement de la nature est le signe, la trace. Par contre, il est vrai que la seule mention du pommier dans la *Chanson*, est bien celle que l'on attend dans l'épique : CCA laisse 183, v. 14 « massa o pica o baston de pomier ».

littéraires<sup>55</sup> : ils ne sont plus cet espace protégé mais un lieu de carnage où les oiseaux sont remplacés par des charognards.

Montoulieu désigne une des portes de la cité toulousaine et le terrain situé devant la porte sert de champ de bataille tout au long de la *Chanson*. C'est sur ce champ ouvert à tous les dangers puisque situé en dehors de l'enceinte de la ville, et donc en contradiction avec ce que nous venons d'évoquer du « jardin », que l'auteur dessine un jardin-verger<sup>56</sup> d'un type particulier où tous les codes sont inversés : rouge sang, l'herbe verte y paraît un rosier rouge : « Per que l'erba vertz sembla vermelha co roziers »<sup>57</sup>.

Après cette première occurrence de la floraison dans le jardin de Montoulieu, nous savons donc que les fleurs rouge sang sont les roses. Par ailleurs, la laisse 194 (v. 76-79) nous apprend :

E e·l camp de Montoliu es plantatz us jardis,  
Que tot jorn nais e brolha, e es plantatz de lis,  
Mas lo blanc e·l vermelh, qu'i grana e floris,  
Es carn e sanc e glazis e cervelas gequis.<sup>58</sup>

L'image est aussi belle qu'efficace, le jardin édénique des deux premiers vers subit un retournement fondamental dans les deux suivants. On notera la profusion du lexique annonçant la vie<sup>59</sup> et le renouveau printanier avec « plantatz », « jardis », « nais », « brolha », « lis », « grana », et « floris »<sup>60</sup>, pour asséner finalement l'horreur de la mort. On notera aussi la parenté avec l'énumération du vers 168 de la laisse 211 cité plus haut, déjà ici il s'agit de *carn*, *sanc*, *glazis* auxquels on peut ajouter les *cervelas* (v. 165). De manière générale, les marqueurs constants d'une mort sanglante dans la *Chanson* sont le sang, les chairs exsangues et les *cervelas*.

Plus que le charnier consécutif de tout conflit armé, c'est le spectacle de la mort mise en scène qui frappe les esprits. Ces amas de chair exsangue qui furent la vie<sup>61</sup> ne sont plus que morceaux bientôt indifférenciés, à

55 Ce motif du jardin de Montoulieu se retrouve dans trois épisodes, aux laisses 192, 194 et 195, voir *infra*.

56 La métaphore est filée tout le long du texte, voir les références textuelles *infra*.

57 *CCA*, laisse 192, v. 14.

58 *CCA*, laisse 194, v. 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 ».

59 Le lexique choisi constitue autant de *topoi* repris de la lyrique troubadouresque.

60 Signe de l'étroite cohésion entre les différentes scènes de Montoulieu, le *vermelh* signe de la floraison des roses, n'est pas corrélé à la fleur cette fois, puisqu'il l'a été à la laisse 192 et que la référence est claire dans l'esprit du public.

61 Cette vie passée est rappelée aux vers 80-81 avec l'évocation des âmes et des esprits de ceux qui font fleurir ce (trop) prolifique jardin.

l'exact opposé à la fois temporel et symbolique de « nais » et « brolha ». À noter que le détail du « jardis que tot jorn nais e brolha » signale déjà un dérèglement de cette nature qui s'emballe dans un cycle sans repos, qui devient anarchique : « tot jorn » ; une nature déliée de *Mezura*. Cela, alors même que cette notion de *Mezura* est fondatrice dans ce texte qui soutient son ancrage culturel méridional, et, par-là, dénie aux croisés tout sens de la mesure. Tout au long de son texte, l'Anonyme tente de démontrer que le comportement des comtes Raimond de Toulouse est mesuré et respectueux des traditions. De fait, *Mezura* est le plus souvent accompagnée de *Dreitura* et, elles sont censées à elles deux être les fers de lance de la bataille idéologique des Méridionaux contre les croisés.

On peut donc raisonnablement expliquer ce dérèglement du jardin traditionnel courtois par l'irruption de la violence des croisés censés être totalement étrangers. Le choc militaire étant à la fois signe et symptôme du choc culturel.

Ce jardin n'est donc plus l'Eden, pas plus qu'il n'est encore véritablement l'Enfer, c'est un entre-deux dérégulé, lieu de jugement d'où les âmes et les esprits, pêcheurs ou pardonnés vont peupler l'Enfer et le Paradis<sup>62</sup> : « Entr'esperitz e armas e pecatz e mercis / Novelament i pobla iferns e paradis ».

À la laisse 195, le *jardin* est maintenant *vergier*, et l'on poursuit le renversement de l'Eden, devenu sur cette terre enfer et lieu de jugement. Cette fois le blanc et le rouge ne sont plus ceux des roses et des lys du jardin mais des fleurs et des fruits d'un verger :

E·l camp de Montoliu, e·l vergier perilhos,  
 On remas cada dia lo blancs e·l vermelhos ;  
 Mas la sanc e·l cervel e la carn e·l brazos  
 Es la flors e la folha e lo fruit doloiros;  
 De que mant olhs mirable es remazut ploros<sup>63</sup>.

On se souvient du verger enclos, lieu de rêverie ; celui-ci au contraire est le *vergier perilhos*, ce qui y pousse n'a rien d'un amour, fût-il illusoire, comme celui de la dame de la *Nova del Papagay*, mais un *fruit doloiros*. Les

62 Voir *CCA*, laisse 194, v. 80-81 : « De là des esprits et des âmes, pécheresses ou pardonnées, vont de nouveau peupler l'enfer et le paradis ».

63 *CCA*, laisse 195, v. 123-127 : « Sur le terrain de Montoulieu, dans le périlleux verger où il y a chaque jour du blanc et du rouge ; mais du sang, des cervelles, de la chair et des avant-bras en sont les fleurs, les feuilles et les fruits douloureux ; à cause de quoi maints beaux yeux sont restés en pleurs ».

yeux admirables restés en pleurs évoquent l'image d'une Dame qui pleure un être cher. Or, cette image d'une Dame en pleurs n'a pas grand chose à faire dans l'espace du jardin tel qu'il est codifié par la lyrique courtoise, mais il rappelle la place de la femme dans l'épique, et particulièrement celle d'Aude dans le cycle rolandien<sup>64</sup>. Et, au sein même du texte anonyme, ce renversement caractérisé par la Dame en pleurs au jardin, est de même nature que celui d'Alice affligée à la fenêtre du Château Narbonnais.

Là encore, on retrouve, avec « cada dia », le cycle infernal du dérèglement de la nature qui règne sur le jardin-verger qui surproduit dans une dynamique d'excès par définition symboliquement mortifère.

Le spectacle de ces trois scènes<sup>65</sup> des laisses 192, 194 et 195 est saisissant. Au-delà du détail des débris humains, normaux dans ce genre de tableau<sup>66</sup>, l'art de l'auteur consiste véritablement à associer les images du jardin-verger fleuri et nourricier et de la tuerie. Cela a pour conséquence d'en faire le lieu d'une violence extrême, et cela, d'autant plus qu'elle est culturellement complètement déplacée du fait des attributs traditionnels du jardin et du verger. Le tableau et ses détails sont visuellement très expressifs et permettent au public de se représenter le double paradoxe de ces fleurs et fruits de chairs et de sang, et, qui semblent signifier l'opposition totale des adversaires.

Sur la question de l'identité des partis qui s'opposent dans cette croisade, le travail de l'Anonyme est double :

- il s'agit à la fois d'uniformiser, donc de réduire, les Méridionaux comme les croisés à une identité unique que chacun, au sein de leurs camps respectifs, partagerait ;
- par, ailleurs, les deux identités ainsi identifiées et, disons-le, constituées, doivent nécessairement apparaître les plus antithétiques possible afin que chacun des deux partis semble réellement *étranger* à l'autre ; silence donc sur les croisés méridionaux, par exemple.

64 Voir notamment G. Gouiran « Le jardin de Belauda », *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, CUERMA, *Senefiance*, 28, 1990, p. 127-137, sur la Belauda occitane.

65 Montouliou est ailleurs cité comme lieu d'affrontement dans la *Chanson*, sans que l'auteur ne s'y attarde.

66 Martin-Chabot (1931, t. III, note 5, p. 221) précise que « le poète n'exagère pas [...] Guillaume de Nangis a rapporté (*Historiens de la France*, t. XX, p. 387) qu'après la bataille de Sidon le roi saint Louis aida à ramasser ceux qui restaient épars ; 'il prenoit les piés et les mains, les bras et les jambes des cors occis et détrenchiés... et les mettoit en sas (sacs)' pour les faire enterrer dans des fosses ».

Or, les motifs des jardins comme celui des femmes permettent d'illustrer ce double travail. Ce genre de simplification à grands traits rappelle que la *Chanson*, une chronique historico-épique, s'inscrit dans la tradition de l'épopée, nuancée par le souci d'historicité de la chronique.

Ce détournement du *jardin*, lieu de sérénité devenu celui de la violence extrême, fait écho pour nous à la capacité de l'Anonyme à détourner le texte de Guilhem de Tudela et de faire de la *Chanson* plus que le récit d'une guerre : celui de l'affrontement de deux géants, ce qui une fois encore s'inscrit dans la tradition de l'épopée et du récit de la gloire des ancêtres victorieux<sup>67</sup>. Nous insistons sur le fait que l'Anonyme n'occulte pas la première partie de l'œuvre. Au contraire, lorsqu'il écrit sa suite, l'auteur offre un nouvel éclairage de la première partie du texte qui devient un récit factuel des malheureuses premières années de la guerre<sup>68</sup>. Il est certain que, selon les modalités établies lors de notre étude de son oeuvre, l'Anonyme ne devait pas être inquiet de la nuisance potentielle que représentait le texte de Guilhem pour le parti raimondin, une fois son travail de détournement achevé<sup>69</sup>. Il a la certitude d'être meilleur poète que Guilhem et a la chance de prendre sa suite pour détruire ce qui, dans l'argumentation du Navarrais, pouvait poser problème (essentiellement le rapport à l'hérésie et la question du droit lignager). On peut penser que le détournement du texte de Guilhem est à ce point réussi que des extraits de celui-ci circuleront, assimilés aux dures conditions du traité de Meaux-Paris<sup>70</sup>.

Le mélange dans une même scène d'éléments de la lyrique et de l'épique constitue une grande richesse du texte anonyme qui détourne les représentations traditionnelles<sup>71</sup> pour mieux emporter l'assentiment du public de la *Chanson*.

67 À ce propos on verra la question de l'énumération des défenseurs de Toulouse à la fin de la *Chanson*, comme la problématique de la réception du texte ; Raguin (2011), p. 432-433.

68 Les mécanismes du passage d'un auteur à l'autre ont été étudiés plusieurs fois par la critique. Pour un compte-rendu des différentes études, leur analyse et notre propre contribution, voir Raguin (2011), p. 47-56. Voir aussi les introductions des tomes I et II de l'édition du texte de la *CCA* par Martin-Chabot (1931).

69 Voir Raguin (2011), p. 13-74.

70 Voir Raguin (2011), p. 57-73.

71 *CCA*, laisse 209, v. 143. En écho au motif épique, et à la différence de ces escarmouches et sanglantes batailles, on trouve une scène de combat singulier qui oppose deux champions méridionaux, Raimond de Belarot et Aimon de Caromb, à deux croisés à proximité de Beaucaire. Voir *CCA*, laisse 158, v. 69-72. Martin-Chabot (1931, t. II, note 6, p. 123) note que cette scène de combat singulier pendant la croisade albigeoise n'est mentionnée que par l'Anonyme. Cela semble s'expliquer par l'inscription du texte dans la tradition de l'épopée.

Après un combat sur un terrain analogue à celui de Montoulieu, jonché lui aussi de « pes e punhs e braces e cervelas e ditz / E testas e maichelas e cabelhs e cervitz / E tant dels autres membres », cette fois le « sols et la terra n'es vermelhs e crostitz »<sup>72</sup> ; avec « crostitz » (couvert d'une croûte) on a dit adieu à la lyrique.

L'auteur ajoute qu'au vu de ce tableau, le public a compris la nature du combat et ce qui s'y joue : « Adoncs pogrutz diire ans que·l camps fo culhitz / Que be sembla de guerra »<sup>73</sup>.

On notera l'ambiguïté de la formule : on peut y voir une reprise de l'idée des fruits mûrs sur le champ de bataille et prêts à être cueillis comme à Montoulieu ; les débris humains recueillis par les survivants après la bataille seraient ces fruits. Une remarque analogue peut être faite à propos des fleurs du jardin. Nous sommes alors à quatre laisses de la fin de l'œuvre et le jeune comte revient à Toulouse pour « defendre la terra e cobrar l'eres »<sup>74</sup>. Or, l'enchaînement *capfinit* de la laisse 209 à 210 rappelle, face à l'abondance de pertes humaines, qu'il s'agit bien d'une guerre<sup>75</sup> et le destin de ceux qui prennent « gran martire »<sup>76</sup> dans un « loc mortales »<sup>77</sup>.

Le jardin-verger, lieu de l'amour et de la rencontre des amants, est devenu synonyme de haine et de danger de la confrontation. On a bien détourné de manière redoutablement efficace le jardin et le verger du modèle courtois : leurs roses, leurs lys et leurs fruits sont devenus les symboles d'un éden infernal. Or il apparaît clairement au public du texte anonyme que ce dérèglement, cette non adéquation aux standards de la civilisation courtoise méridionale supposée traditionnelle, est due à l'irruption de la croisade comme entreprise de destruction. On comprend ainsi l'enjeu que représente ce détournement.

72 CCA, laisse 209, v. 138-141 : « En sorte que pieds, poings, bras, cervelles, doigts, têtes, mâchoires, cheveux, crânes et tant d'autres parties de corps sont épars sur le champ du combat que le sol et la terre en sont rougis et couverts comme d'une croûte ».

73 CCA, laisse 209, v. 142-143. Deux traductions françaises permettent de bien repérer le jeu de l'auteur sur le choix du lexique et sa polysémie qui tend à confondre plusieurs sortes de fruits et fleurs du verger-jardin de Montoulieu, à la fois végétaux et débris humains : « Alors, vous pourriez dire qu'avant que le champ ne fut cueilli, cela ressemble bien à une guerre » ou « Alors, vous pourriez dire qu'avant que les blessés et les morts ne furent relevés du champ de bataille (camps culhitz), cela ressemble bien à une guerre » (nous traduisons).

74 CCA, laisse 210, v. 12.

75 Guilhem de Tudela parle pour l'essentiel de *crozada*, alors que l'Anonyme, s'il emploie tout de même ce terme, lui préfère très largement celui de *guerra*. Cela pour des raisons idéologiques évidentes. Voir Raguin (2011), p. 488-490.

76 CCA, laisse 210, v. 7.

77 *Ibid.*

En conclusion, l'image de la lyrique courtoise s'est dessinée au fil du texte : elle a été détournée et elle a pris peu à peu sa forme nouvelle. Elle apparaît pleinement mise au service de la forme épique de la *Chanson* : il en va des images du jardin comme de la femme. Qu'elle soit méridionale ou épouse de Simon, la femme est extraite du champ de la lyrique, avec ses *baladas* et autres poses à la fenêtre, pour servir dans le cadre épique du conflit. Qu'il soit jardin ou verger, le *camp* de Montoulieu comme lieu de massacre dans l'épopée, n'est jamais que l'image inversée de la représentation courtoise traditionnelle des jardins et vergers.

À ses différents niveaux, la guerre qui oppose les Méridionaux aux croisés est cruciale pour tous ses acteurs. Dans la *Chanson*, le combat est autant celui des résistants armés que l'auteur anonyme met en scène que la sienne propre lorsqu'il les chante et exalte son art.

Le détournement, parfois prodigieux, du texte de Guilhem de Tudela, comme de motifs littéraires associés à la lyrique, permet de penser que l'Anonyme conçoit ces éléments de son œuvre comme parties de l'argumentation. Et, au-delà de la propagande au service des comtes Raimond de Toulouse, il faut voir dans cette écriture, selon toute vraisemblance, l'accomplissement artistique d'un troubadour. Un individu dont la lutte personnelle contre les autres poètes de la période se conjugue à celle des résistants dont il partage la destinée et qui trouve là un support et un moyen d'expression prestigieux. Or, la métaphore filée du jardin de Montoulieu plaide en sa faveur.

Extraire du champ de la lyrique courtoise les éléments essentiels que sont la femme et le jardin, symboles de l'harmonie et de l'intimité, présente de sérieux avantages pour l'auteur qui les détourne au service de l'épique. Il marque ainsi clairement son appartenance à la tradition littéraire et culturelle de la civilisation d'oc et être identifié comme tel par son public. Il peut ainsi l'amener à penser que, le partage de certains éléments culturels permet d'établir une civilisation individuée et commune ; et, bien sûr, ceux des Méridionaux à qui ces références culturelles devenues un présupposé « socle commun » auraient manqué, en sont ainsi instruits. Constituer ce socle de références communes et donc une appartenance mutuelle, participe à faire identifier les croisés comme nécessairement étrangers à la coalition méridionale réunie derrière les comtes Raimondins de Toulouse. Une fois chaque camp bien individué dans l'esprit du public, l'auteur propagandiste n'a qu'à maintenir la distance entre chaque parti et, soutenir qu'il y a entre eux une incompatibilité insoluble. Convaincu du bien-fondé de sa lutte et du caractère inévitable de l'affrontement, le Méridional sûr de son identité

(en partie) grâce au discours de l'Anonyme, peut partir en guerre contre la coalition des *clergues et Frances*<sup>78</sup> qui dévastent le pays et le gouvernement en dépit de ses usages ancestraux. Or, tout l'enjeu de la prise de parole de notre auteur est bien d'assurer la légitimité de cette opposition à la croisade.

En définitive, l'entreprise de l'Anonyme est bien œuvre de propagande de la part d'un habile lettré. Destinée à convaincre et persuader son public de lutter avec la résistance méridionale placée sous l'autorité des comtes de Toulouse, la *Chanson* offre la possibilité d'un rassemblement large autour de motifs culturels qui font consensus et dont les femmes et les jardins, objets d'un détournement audacieux, sont de brillants exemples.

Marjolaine Raguin

78 Voir notamment *CCA*, laisse 132, v. 1. Sur l'attribution de la laisse 132 comme première laisse du texte anonyme, voir Raguin (2011, p. 47-57) qui dresse un état des lieux de la recherche et apporte des éléments inédits.