



La satire dans la poésie lyrique

Un dialogue oc – oïl ?

Elodie Fourcq

Mémoire de Master 1 « Master Arts, Lettres, Langues »

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité : Poétique et Histoire de la littérature et des arts.

Parcours : Poétique et Histoire littéraire

Sous la direction de Mme Valérie FASSEUR

Année universitaire 2011-2012.

Remerciements

« Ce professeur-là n'inculquait pas un savoir, il offrait ce qu'il savait ».

Daniel Pennac, *Comme un Roman*.

Sommaire :

Introduction.....	4
Chapitre 1 : Panorama d'une France divisée.....	8
I/ Langues, genres et registre.....	8
a. Le <i>sirventès</i> occitan.....	8
b. Du <i>sirventès</i> au serventois.....	11
c. Du genre au registre.....	12
II/ La source du déséquilibre numérique.....	14
III/ Les limites de la poésie pour la satire.....	16
a. Renart le Bestourné.....	18
b. La satire contre les ordres.....	19
Chapitre 2 : Une satire contextuelle et une satire universelle.....	23
I/ Une satire contextuelle.....	23
a. <i>Sirventés</i> politique et satire historique.....	23
b. La réception uniforme des motifs poétiques.....	29
c. Les chansons de croisades.....	31
II/ Une satire universelle.....	38
a. Le déclin du monde.....	38
b. Jadis et Maintenant.....	40
c. L'anti féminisme.....	46
III. Une voie vers la lumière.....	50
a. L'interprétation et la connaissance.....	50
b. La voie vers le paradis.....	52
c. Le chemin de la vie.....	54
Chapitre 3 : Une voix satirique.....	60
I/ L'affirmation de l'autorité poétique.....	60
a. Le sermon.....	61
b. Le <i>sén</i>	68
II/ La réflexion satirique.....	76
a. Les voiles plaisants de la satire populaire.....	76
b. Les sottès-chansons et la fatrasie.....	78
Conclusion.....	81
Bibliographie.....	84
Corpus principal :.....	86

Dictionnaires et grammaires et méthodologies :	87
Etudes :	88
Généralités :	88
Troubadours :	90
Trouvères :	91

Introduction

La poésie lyrique médiévale mêle les sons et les mots. L'oralité tient une place de choix dans cette poésie qui se chante mais qui ne se lit pas. P. Zumthor préfère employer le terme d'orature¹ pour ces pièces lyriques qui sont confrontées aux limites de leurs supports. En effet, le lien entre la musique et le vers est fondamental pour ces poésies chantées par des trouvères. Nous nommons trouvères ceux qui pratiquent l'art de « trobar ». Ce terme réuni d'ailleurs le principe de cette poésie orale et il en est certainement le plus représentatif car il signifie non seulement trouver mais aussi inventer (des rimes) et créer (une mélodie).

Du XII^e au XVI^e, deux langues romanes sont présentes sur le territoire français et toutes deux sont des langues poétiques. En effet, les troubadours au sud chantent en langue d'oc tandis qu'au nord, les trouvères chantent en langue d'oïl. Il faut d'ores-et-déjà noter que les poètes méridionaux sont antérieurs aux poètes septentrionaux. Les poésies de ces derniers ont souvent été jugées en fonction de leur capacité à s'insérer dans les codes définis par la primauté de la lyrique occitane. Or, si « *toute fille ressemble à sa mère mais est inéluctablement autre* »² il nous faudra éviter le vice de la hiérarchisation des cultures. Dans les deux traditions, les trouvères, en affirmant le caractère poétique de leurs langues, permettent l'établissement de deux koinés identifiables. De plus, bien que nous n'affirmions pas que la tradition littéraire occitane ait été copiée par les trouvères, il faut pourtant que nous remarquions que certains codes lyriques semblent être présents des deux côtés de la barrière linguistique³. Il est vrai que la *cansó*, digne représentante du

¹ ZUMTHOR, P. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris : PUF, 1984. 117p. p.23

² GROSSEL, M.-G. Des troubadours aux trouvères : continuité et/ou rupture. In, Hirschi Stéphane. *Les frontières improbables de la chanson*. Valenciennes : Presse universitaire de Valenciennes, 2001. P. 110-126. P.125.

³ Ces frontières ainsi que les appellations langue d'oc, langue d'oïl et langue de si ont été définies par Dante dans le *De Vulgari Eloquentia* :

« *Totum vero quod in Europa restat ab istis, tertium tenuit ydioma, licet nunc tripharium videatur : nama lii « oc », alii « oïl », alii « si » affirmando locuntur, ut puta Ysapni, Franci et Latini. (...) Istorum vero proferentes « oc » meridionalis Europe tenent partem occidentalem, a lanuensium finibus incipientes. Qui autem si dicunt a predictis finibus orientalem tenent, videlicet usque ad promuntorium illud Ytalie qua sinus Adriatici maris incipit, et Siciliam. Sed loquentes oïl quodam modo septentrionales sunt respectu istorum : nam ab oriente Alamanos habent et ab Occidente et septentrione anglico mari vallati sunt et montibus Aragonie terminati ; a meridie quoque Provincialibus et Apenini devexione clauduntur »*

chant d'amour en langue d'oc, trouve son pendant dans le genre de la chanson d'amour en langue d'oïl. Or les poètes n'ont pas fait que glorifier l'amour. Certains ont été de fervents détracteurs de la courtoisie usant de la satire pour affirmer leur misogynie. Mais cela n'est pas le seul objet satirique.

La satire est aujourd'hui définie comme une œuvre qui a pour objectif d'établir une critique dans le but de provoquer ou d'établir un changement. Elle se lie avec une idée de crise qu'il faut combattre. Le terme « crise » est la transcription de *crisis* en latin, *mishepat* en hébreu et ces deux termes sont traduits dans la bible par le mot « jugement ». La satire, en étant liée avec cet état de crise semble proposer un jugement et en conséquence, elle se lie au genre didactique puisqu'elle fait la guerre en faveur des vertus, contre les vices. Elle est généralement dirigée contre des individus, parfois nommés, contre l'Etat ou un état ou encore contre une organisation. Il faut pourtant dès lors remarquer qu'aucun genre médiéval ne porte le nom de satire mais la critique des mœurs est pourtant bien présente. La poésie satirique, par sa dimension judiciaire, fait appel à la raison et se lie à un idéal. Exégétique et didactique, elle est intrinsèquement associée à une volonté d'accès à la connaissance et au bonheur.

Pour cette étude, nous restreignons le corpus aux poésies lyriques en langue romane, nous ne ferons pas l'étude des *Carmina Burana*⁴ écrits en latin ni des genres non chantés comme le dit, la fable, le roman ou le fabliau.

La satire est présente dans les deux traditions romanes lyriques qui scindent la France. En langue d'oïl, Rutebeuf (né dans les premières décennies du XIII^e et mort vers 1285) est le trouvère qui a longtemps joué de sa plume acerbe et, en langue d'oc, Peire Cardenal (1180 – 1278) semble avoir construit la majorité de son œuvre grâce au registre satirique. Mais, si ces deux poètes réunissent le plus grand nombre de pièces nommées

« Toute la partie de l'Europe située en dehors de ces deux régions eut un troisième idiome, même s'il apparaît actuellement triparti : car certains disent « oc », d'autres « oïl », d'autres « si » pour une affirmation, comme par exemple les Espagnols, les Français et les Italiens. (...) Parmi eux, ceux qui prononcent « oc » occupent la partie occidentale de l'Europe méridionale, en partant des frontières des Génois. Ceux qui disent « si » occupent la partie occidentale à partir de ces frontières, c'est-à-dire jusqu'au promontoire de l'Italie où commence le golfe Adriatique, et jusqu'à la Sicile. Et, ceux qui disent « oïl » sont en un certain sens septentrionaux par rapport à ceux-là : en effet ils ont à l'est les Alamans, et pour barrière à l'ouest et au nord la mer d'Angleterre et sont bornés par les monts d'Aragon ; ils sont délimités au sud par les Provençaux et les pentes de l'Apennin. »

Dante Alighieri, *De l'éloquence en vulgaire* [traductions et commentaires sous la direction d'Irène Rosier Catach]. Paris : Fayard, 2011. 400p. p106 – 109

⁴ *Carmina Burana* [présentation, traduction et notes par Etienne Wolff]. Paris : Imprimerie Nationale, 1995. 552p.

et ont construit leurs renommées sur la satire, il est important de préciser que le corpus que nous avons établi est important car il regroupe au total près de 250 pièces. Nous n'avons pu étudier toutes les pièces que nous avons recensées car elles n'étaient pas toutes éditées et la majorité de l'étude a été faite grâce à plusieurs anthologies. Nous étudierons les pièces d'auteurs anonymes mais aussi de Marcabru, Peire Cardenal, Peire Vidal, Rutebeuf, Conon de Béthune ...

Suite à une étude préliminaire, nous avons dû constater une différence numérique entre le nombre de pièces satiriques en langue d'oc et en langue d'oïl puisque le trois quart des pièces du corpus ont été écrites par des troubadours. Or, les allusions satiriques dans la poésie lyrique sont tout de même présentes sur l'ensemble du territoire français. Cette réflexion jointe à l'idée de l'existence d'une transmission entre le nord et le sud de la France dans la poésie lyrique courtoise nous amène à nous demander s'il y a eu des échanges entre les poètes d'oc et d'oïl dans la poésie satirique et si cette dernière a connu une modification, formelle et/ou thématique. Y a-t-il des points communs et/ou des dissemblances entre les poésies lyriques satiriques du nord et du sud ? Existe-t-il un passage entre les créations lyriques satiriques en langue d'oc et en langue d'oïl ?

Si le lien que nous avons établi entre la *cansó* et la chanson d'amour relève aujourd'hui du truisme littéraire, cette filiation directe est plus difficile à établir pour les genres satiriques. En effet, bien que nous sentions une tentation satirique au nord et au sud, il est impossible d'établir dès la première lecture du corpus une symétrie parfaite entre deux genres satiriques tout comme nous pouvons le faire entre la *cansó* et la chanson d'amour. L'étude du vocabulaire satirique dans l'œuvre des troubadours a très justement été faite par Suzanne Thiolier-Mejean⁵ et la dimension satirique dans la poésie des trouvères trouve des explications dans les études de Marie Geneviève Grossel⁶. Mais, nous devons remarquer que peu d'ouvrages s'intéressent à la complémentarité ou aux échanges qui ont pu s'instaurer dans la satire entre les traditions d'oc et d'oïl. Certes, nous ne prétendons pas ici à une étude exhaustive mais seulement à une mise en regard des créations lyriques satiriques des langues romanes afin de mieux comprendre le possible dialogue poétique qui se serait établi entre les trouveurs.

⁵ THIOLIER-MEJEAN, S. *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XII^e à la fin du XIII^e*. Paris : A.G.Nizet, 1978. 653p.

⁶ GROSSEL, M.-G. « Quand le monde entre dans la chanson », *Cahiers de recherches médiévales* [en ligne], 11/2004, mis en ligne le 10 octobre 2007, consulté le 10 mai 2012. URL : <http://crm.revues.org/1863>

Nous suivrons cette réflexion en établissant dans un premier temps un panorama littéraire de la satire dans cette France aux deux traditions puis, dans un second temps, nous étudierons la présence de la satire et son importance pour traiter de faits contextuels, pour édicter des lois universelles ou pour montrer la bonne voie et, enfin, nous tenterons de comprendre comment la voix poétique satirique implique une autorité et comment les genres satiriques tardifs parodient la voix du poète.

Chapitre 1 : Panorama d'une France divisée.

Dans la France scindée, il existe donc deux traditions poétiques satiriques mais elles semblent recevoir des échos différents puisque aucun genre, ni en langue d'oc ni en langue d'oïl, ne porte le nom de satire.

I/ Langues, genres et registre

Les langues d'oc et d'oïl partagent le territoire français durant les XIIe et XIIIe siècles. Ces deux langues ont été poétisées et certaines corrélations peuvent être établies entre les compositions lyriques courtoises de trouvères. Mais, dans la poésie satirique, il semble difficile d'établir une correspondance exacte entre les compositions des troubadours et celles des trouvères. Alors que les genres littéraires sont en formation, la satire, qui était un genre en latin, semble, dans la lyrique du XIIe et du XIIIe siècle, en langue d'oc et en langue d'oïl, être à la recherche de sa place.

a. Le *serventès occitan*

Il est possible que la satire soit dès lors un registre, n'étant plus comprimée voire opprimée par un genre comme elle l'était pour les satiristes latins. Or, en langue d'oc, nous remarquons que la grande majorité des pièces dites satiriques sont groupées sous le terme *serventès*. Ce dernier est un genre qui calque sa forme mélodique sur la *cansó*. Il adapte son contenu satirique et moral aux codes formels du chant de l'amour.

« Le cas du serventès est particulièrement intéressant puisqu'il présente la caractéristique de rester étroitement dépendant de la cansó dont il emprunte la forme et la mélodie, et en même temps de pouvoir s'affranchir du strict cadre de l'amour disposant ainsi d'une grande liberté d'expression dans le registre polémique et moralisant. »⁷

Chez les troubadours il n'est pas rare de trouver trace de ce genre poétique. Martin de Riquer nous apprend que:

« La palabra serventès aparece casi simultáneamente a mediados del siglo XII en textos provenzales (...) y franceses, y se han propuestos dos etimologías

⁷ GOURC, J. « Le trobar entre contrainte et transgression ». In, CHARPENTIER, H. et FASSEUR, V. *Méthode ! Les genres au Moyen Âge : la question de l'hétérogénéité*. Bandol : Vallongues, 2010.177p. p.20

que parten de la Edad Media. Una de ellas supone que este nombre hace referencia a que el sirventés se sirve del estrofismo y la melodía de una preexistente canción, y la otra admite que se trata de un tipo de poesía escrito por un sirviente (servens).»⁸

Le lien fait avec la *cansó* renforcé par l'étymologie est également souligné par l'analyse de J. Storost (contrariée par A. Jeanroy⁹) qui pense que le *sirventés* est un développement de la *tornada* de la *cansó*. En effet, il a remarqué que les poésies courtoises étaient souvent formées à l'aide de plusieurs coblas ayant un sens commun (généralement l'amour) mais que, lors de la *tornada*, le poète traite de sujets plus graves ou plus contemporains.

« C'est à l'époque d'Alphonse Ier (1166 – 1196) qu'apparaissent en Provence les premiers témoignages d'une poésie politique : bien que les sirventés soient encore rares dans le comté, quelques troubadours consacrent les dernières strophes ou tornadas de leurs cansós amoureuses à louer le roi d'Aragon.»¹⁰

Il semblerait que le trouveur méridional n'ait pas voulu écrire un nouveau poème portant seulement sur l'actualité (qui était mouvementée) mais qu'il n'ait pas non plus voulu faire taire ses pensées et ses constatations sur le monde. S. Thioliier-Mejean nuance quelque peu cette affirmation, elle justifie cela par le changement de registre entre la requête courtoise et la morale féodale. C'est, quoi qu'il en soit, une tension à l'intérieur même de la *cansó* qui serait à l'origine du *sirventés*.

Ce genre ne parle pas d'amour, il est plus centré sur l'actualité qu'il commente, condamne parfois quelques seigneurs, vassaux et traite de faits d'armes, de guerre, de Dieu ou des Ordres. Il dresse un état du monde et permet aux troubadours d'affirmer une

⁸ « Le terme *sirventés* apparaît presque simultanément au milieu du XII^e siècle dans les textes provençaux (...) et français et on lui proposa deux étymologies dès le Moyen âge. Une des deux suppose que ce nom fait référence au fait que le *sirventés* se sert de la strophe et de la mélodie d'une chanson préexistante et l'autre admet qu'il s'agit d'un type de poésie écrite par un serviteur (*servens*). »

DE RIQUER, M. *Los Trovadores: historia literaria y textos* (3 vol.) Barcelone : Ariel, 1983-1989. 1751p. Volume I. p.55.

⁹ « D'après M. J. Storost, (...) l'essentiel dans le *sirventés*, était non le fond, mais la forme, toujours empruntée à une pièce antérieure, et il revient ainsi à la vieille étymologie que j'ai cru pouvoir qualifier de naïve. Selon lui le *sirventés* serait sorti, par une sorte de développement spontané, de la *tornada*, qui, consacrée à l'éloge ou au blâme, en contenait les principaux éléments. M. S. oublie que le *sirventés* est presque exclusivement satirique et la *tornada* non moins exclusivement élogieuse. C'est là une construction à priori, qui ne s'appuie que trop rarement sur les faits. L'auteur n'a pas même aperçu la nécessité d'étudier l'origine et l'évolution de sens du mot *serventois* ».

Jeanroy Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, tome II, 1934, lecture en ligne <http://cieldoc.com/libre/integral/libr0457.pdf>, consulté le 20.05.2012

¹⁰ AURELL, M. *La vielle et l'épée : troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*. Paris : Aubier, 1989. 379p. p.33.

dimension politique à la poésie qui s'établit comme parole forte. La *Doctrina de compondre dictats* (écrite vers la fin du XIII^e s.) définit le *serventés* ainsi:

« *Serventetz, es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes, e per ço cor deu parlar de senyors o de vassall, blasman o castigan o lauzan o mostran, o de faytz d'armes o de guerra o de Deu o de ordenances o de novelletatz.* »¹¹

Les thèmes du *serventés* ne sont pas laissés au hasard et le cadre formel de la *cansó* emprisonne cette forme poétique. Peire Cardenal écrit un *serventés* type bien que les règles n'aient pas encore été fixées.

« *Er dira hom que ieu sui malmesclús
De las mollers e dels avols espos
O qu'ieu dic mal o qu'ie'n sia gilos,
So c'anc non fui, mas ben sui contrastíus
En tot quant puesc e noze ancse a lor
Ab sirventes et ab chant blasmador,
Per castiar los mals e metre-l fre
E-ls bons tener en doctrina ez en be.* »¹²

Le troubadour chante des *serventés* pour châtier les mauvais et permettre aux bons de rester dans la voie du bien. Dès lors, le genre s'établit pour le respect des valeurs morales et le poète ne critique que ce qui est critiquable. De ce fait, le *serventés* appartient au registre aristocratisant¹³ puisqu'il défend des principes de courtoisie comme « *mezura* » selon la pièce de Bertran de Born :

« *Volontiers fera sirventes
S'om ho volgues ausir chantar
Que pretz es mortz, honor e bes ;
E si ieu los pogues venjar,
Tanz n'i agra que mortz que pres
Que, si fins del mon no-i vengues,
Tanz non pogram aigas negar
Ni tuit li foc del mon cremar.
(...)*

¹¹ MARSHALL, J.-H. *The Razos de trobar and associated text*. Oxford : Oxford University Press, 1972. 183p. p.97.

¹² PEIRE CARDENAL. « Non es cortés, ni l'es pretz agradíus ». In, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal* [éditées par R. Lavaud]. Toulouse : Privat, 1957. 778p. p. 404

¹³ Dans le registre aristocratisant, contrairement au registre popularisant, le troubadour compose ses poésies afin, soit de convaincre, soit d'émouvoir son auditoire et participe au développement des principes courtois. Ce registre se sépare en plusieurs branches dont la plus connue et codifiée est certainement « le grand chant courtois. »

« *Le grand chant courtois ne désigne pas une géographie de la poésie lyrique (...), mais plutôt une synchronicité, une chronologie qui se meut en un espace, en un lieu privilégié – et quelque peu mystérieux – où se produisent de belles chansons courtoises.* »

ZUMTHOR, P. *La lettre et la voix : de la littérature médiévale*. Paris : Seuil, 1987. 347p. p.177.

*Mas, ses mesura, non es res :
Aisel que-s vol desmesurar
No pot sos faitz en aut poiar.*¹⁴

Cette pièce est souvent déterminée comme le credo de la création poétique du troubadour Bertran de Born. La satire présente dans le *sirventés* explique, en règle générale, la mort des principes moraux fondamentaux dans le monde terrestre et aspire au rétablissement des bonnes mœurs. Cependant, il faut garder à l'esprit que si la satire supporte un discours moral, les pièces morales, quant à elles, ne sont pas obligatoirement satiriques. Le genre occitan du *sirventés* se définit par la satire, impliquant un discours moral, et, bien qu'il repose sur les bases musicales et formelles de la *cansó*, il s'affranchit du fond courtois pour faire une critique acerbe du mal.

Mais, s'il est possible de définir le *sirventés* comme un genre établi dans la satire, ayant des contraintes formelles et thématiques, il est difficile de trouver au nord le pendant de ce genre si bien établi au sud.

b. Du *sirventés* au *serventois*

En effet, le genre du *serventois* en langue d'oïl ne peut pas être la traduction exacte du *sirventés* en langue d'oc. Face à la proximité de ces deux termes, il est pourtant souvent admis qu'ils sont synonymes mais le *sirventés* est le genre satirique occitan tandis que le *serventois* ne peut pas prétendre à cette place d'exception dans les créations des trouvères car il se détourne rapidement de la satire afin de devenir une ode à la Vierge. Il est impossible de dire que le *serventois* est un genre purement satirique comme l'est le *sirventés*. Certes, il peut admettre une dimension satirique impliquant une morale mais toutes les pièces ne sont pas définies par ce registre.

« Si l'on entend serventois comme synonyme du sirventes (ou « copie » au nord d'un registre d'oc), il vaut mieux l'éviter, car nos poèmes, fréquents unica, n'ont pas de modèles proclamés qu'ils serviraient et sont loin d'une « esthétique de la rupture ». »¹⁵

¹⁴ Bertran de Born, « Volentiers fera sirventes ». In, GOUIRAN, G. *Le seigneur-troubadour d'Hautefort : L'œuvre de Bertran de Born*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1987. 643p. p.430

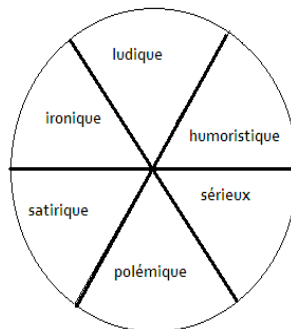
¹⁵ GROSSEL, Marie-Geneviève. « Entre rire et chastoïement, Les chansons satiriques et bachiques : remarques sur un genre à (re)définir ». In Berthelot, Anne, « *Pur Remembrance* » : *mélanges en mémoire de Wolfgang A. Spiewok*. Reineke-Verlag : Greifswald, 2001. 342p. p.196.

Le serventois ne constitue pas un genre très représenté : quelques pièces seulement s'affirment de ce genre qui n'a d'ailleurs pas de réels modèles formels. Donc, bien qu'il soit possible de trouver quelques traces de satire dans le serventois il est impossible de réduire les manifestations satiriques en langue d'oïl à ce seul genre et puisqu'un genre ne limite plus les manifestations satiriques, il est dès lors possible d'envisager que la satire s'affirme ostensiblement comme un registre.

c. Du genre au registre

La confrontation entre les satires présentes en langue d'oc et d'oïl nous permet d'analyser une mutation d'un registre inscrit dans un seul genre vers un registre pluri-générique. En effet, puisqu'aucun genre ne peut englober toutes les manifestations satiriques dans les chansons de trouvères, nous devons admettre que la satire a changé de statut. Le registre satirique se greffe alors sur des genres différents et participe à une argumentation en faveur de la morale. Ainsi, nous trouvons des manifestations satiriques dans de nombreuses chansons. La critique s'insère dans un cercle chromatique, créé par Genette, et se glisse dans une multitude de nuances.¹⁶

Il faut tout d'abord remarquer que cette roue admet la satire comme un registre et



non comme un genre et la critique peut se construire à l'aide des interférences entre ces six registres. Cependant, le registre satirique médiéval en langue d'oïl s'appuie tour à tour sur les autres registres présentés ici. Les dénominations modernes comme chansons satiriques ou chansons historiques tentent de classer ces pièces mais ces termes sont artificiels, créés de toute pièce par la postérité pour tenter de répertorier les différentes occurrences. Dans ces nouvelles classifications, sont mêlés des serventois, rotrouenges, chansons de mal-mariée, chansons de croisades, chansons de jongleurs ...

¹⁶ GENETTE, G. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1981. 576p. p.46.

Ainsi, la rotrouenge écrite en faveur de la deuxième croisade admet une dimension satirique ce qui lui permet de confirmer la valeur des propos et de justifier l'appel aux armes.

*« Chevalier mult estes guariz,
Quant Deu a vos fait sa clamur
Des Turs e des Amoraviz,
Ki li unt fait tels deshenors (...) »¹⁷*

Cette chanson classée aujourd'hui parmi les chansons de croisade est une représentation des nombreux cas d'interférences registrales qui s'opèrent dans les chansons satiriques. La rotrouenge présentée ci-dessus est une poésie lyrique qui se caractérise par un refrain à la fin de chaque strophe mais les règles de ce genre ne sont que formelles ce qui permet à tous les registres d'utiliser ce genre.

Le besoin de (re)classer ces pièces prouve aussi que leur classification dans les temps passés n'admettait pas une concordance entre un genre et un registre. En langue d'oïl, les poètes chantent rarement selon un genre précis qu'ils nomment. Les délimitations sont floues et les registres se mêlent. Ainsi, puisque les genres n'impliquent plus que des formes les mouvements de construction et de dépassement créent un essor poétique.

Donc, si le « fluide poétique »¹⁸, nommé ainsi par Pierre Bec, existe entre les deux lyriques, il ne semble tout de même pas admettre une tradition commune formelle mais bien une transmission et une évolution. Le registre satirique en langue d'oïl offre un éventail générique et il se met à la portée du genre pour renforcer un discours. La satire apparaît comme un appui argumentatif, une description maline. Le problème qui existe entre genre et registre s'explique par les créations de Rutebeuf qui écrit sans cadres génériques des poésies très satiriques. Le poète n'a pas de contraintes formelles et il est souvent difficile de déterminer si ces pièces sont ou non lyriques puisqu'il écrit de nombreux dits, des leçons, des complaintes et des chansons mais aussi selon des genres non nommés : de véritables créations uniques. L'absence d'appartenance générique prouve bien que la satire peut s'insérer dans un grand nombre de créations et surtout

¹⁷ « Chevalier mult estes guariz ». In, BEC, P. *La lyrique française au Moyen Age : XII^e – XIII^e siècles : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux* (Tome II : Textes). Paris : Picard, 1977. 246p. p. 85.

¹⁸ BEC, P. *La lyrique française au Moyen Age : XII^e-XIII^e siècles : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux : études et textes*. Paris : Picard, 1977. 246p. p.45

qu'elle est un registre libre alors qu'elle était contenue dans un genre prédominant en langue d'oc.

Il n'y a pas de genre privilégié de la satire en langue d'oïl mais un registre qui s'imisce dans un grand nombre de genres différents. Le fait d'être un registre facilite l'entrée du satirique dans un grand nombre de pièces lyriques et non lyriques et permet, voire implique des interférences registrales. La satire devient protéiforme et pluri-registrale. La définition de la satire est certainement à la cause de ces multiples variations puisque ce n'est pas la satire médiévale qui implique un genre mais bien un genre qui implique la satire. Donc, même si le *sirventés* est un genre satirique, la satire est pourtant déjà un registre. En langue d'oïl, la rupture avec la dénomination générique prouve l'établissement de la satire comme un registre qui peut s'insinuer dans toutes les pièces, se mettre au service ou se servir de plusieurs autres registres. La différence est nette entre les créations lyriques satiriques en langue d'oïl et d'oc. Cependant, comme nous l'avons remarqué dès l'établissement du corpus, le nombre de *sirventés* des troubadours est plus important que le nombre de pièces lyriques satiriques composées par les trouvères. Il semble dès lors important d'expliquer ce déséquilibre.

II/ La source du déséquilibre numérique

Dès l'établissement du corpus, nous avons remarqué une différence numérique importante entre les nombre de pièces lyriques composées par les troubadours et par les trouvères. En effet, près des trois quart des pièces sont en langue d'oc et il semble important de trouver une justification à ce déséquilibre.

La différence numérique pourrait venir du problème de l'oralité puisque nous savons que la majorité des œuvres des troubadours n'étaient pas écrites. Cependant, nous savons également que « nous ne possédons aucun manuscrit autographe avant la fin du XIV^e siècle : cela signifie que de tous nos textes sans exception, jusqu'à cette date-là, ce que nous percevons par la lecture est la reproduction, non la production. »¹⁹

Les trouvères n'ont pas automatiquement fait inscrire leurs poésies et la création autographe n'existe pas encore. L'écriture n'étant pas le support privilégié des deux lyriques nous savons, d'ores-et-déjà, que la plupart des pièces qui nous sont parvenues

¹⁹ ZUMTHOR, P. Le texte médiéval entre oralité et écriture. In, PARRET, H. et H.-G. RUPRECHT. *Exigences et perspectives de la sémiotique : recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas* (2 vol.). Amsterdam, Philadelphie : J. Benjamins, 1985. 1065p. p.836.

ont dû subir quelques interférences mais il est possible également de croire qu'un grand nombre de chants ont été perdus. Les pièces écrites qui nous sont parvenues ne sont peut-être pas les reproductions parfaites de la poésie préalable comme nous le prouve l'analyse numérique de P. Zumthor qui prend en compte les multiples variantes.

« Ainsi, les quelques cinquante chansonniers des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles grâce auxquels nous est parvenue cette poésie de langue française ou occitane ne contiennent pas moins, variantes comprises, de 4350 mélodies, relatives à environ 1700 chansons, elle-même comportant de nombreuses variantes textuelles. En chiffre arrondis, voici les données :

- Nombre de poètes en cause : troubadours 450, trouvères 200
- Nombre de chansons conservées : troubadours 2500, trouvères 2000
- Dont conservées avec mélodies : troubadours 250, trouvères 1500 ».²⁰

Ce calcul indiqué par Paul Zumthor amène plusieurs réflexions importantes. En effet, alors que l'on peut aujourd'hui nommer plus du double de troubadours que de trouvères, il pourrait nous sembler étrange que le nombre de pièces lyriques conservées soit si peu différent entre les deux traditions et, surtout, que le nombre de chansons conservées avec leurs mélodies soit si important dans la tradition septentrionale alors qu'il paraît en regard, infime en langue d'oc. Ainsi, nous pourrions nous demander si être poète est devenu, au nord, un métier. Rutebeuf semble répondre par l'affirmative à cette interrogation puisqu'il chante les bonheurs et les malheurs de sa vie d'artiste.

*« Tel fois chante li jogleirs,
K'il est de tous li plux dolans. »²¹*

L'activité poétique n'est plus, pour le trouvère, qu'une nécessité quotidienne, un gagne-pain pas toujours honorable. Pourtant, le problème de l'oralité ne résout pas la disparité qui existe entre le nombre des créations lyriques satiriques des troubadours et des trouvères.

Cependant, nous avons prouvé une multiplication des veines satiriques en langue d'oïl. La satire se tourne plus volontiers vers des genres non lyriques dont nous ne faisons pas l'étude alors qu'en langue d'oc elle reste majoritairement enfermée dans le *serventés*. Cela peut participer à l'explication du déséquilibre qui existe entre le nombre de pièces

²⁰ ZUMTHOR, P. *La lettre et la voix : De la « littérature » médiévale*. Paris : Seuil, 1987. 347p. p.38.

²¹ FARAL, E. *Les jongleurs en France au Moyen Age*. Paris : Champion, 1910. 339p. p. 166.

lyriques satiriques au nord et au sud. L'éventail de forme auquel peut prétendre le registre satirique en langue d'oïl ventile le nombre d'allusions dans la lyrique. Au contraire, la satire en langue d'oc, en étant cloisonnée dans le genre du *sirventés* est forcément lyrique. Il est impossible de dire que moins de trouvères que de troubadours se sont adonnés à la satire, c'est juste qu'ils ne l'ont pas utilisée sous la même forme et dès lors nous sommes confrontés aux limites de la poésie dans le domaine satirique.

III/ Les limites de la poésie pour la satire

La poésie satirique est d'abord contrainte par la forme en langue d'oc puisqu'elle est emprisonnée dans les cadres de la *cansó*. Elle est tenue à une certaine brièveté. Avec cette condition de taille, elle est forcée d'utiliser des topoï et ne peut pas traiter de l'événement présent comme d'un fait particulier. Le *sirventés* est rapidement confronté à ses limites puisqu'il doit être inscrit dans le contexte mais les méthodes de compositions impliquent une dimension plus universelle. En effet, il semble dans un premier temps impensable de croire que toutes les actions politiques très contextuelles se ressemblent et peuvent être traitées de la même manière. Or, dans les *sirventés*, les barons ne semblent pas pouvoir être bons et seul le mécène du poète est sauvé du blâme puis, le clergé, quel qu'il soit, est vil et enfin le monde est source de maux.

De ce fait, même dans la satire contextuelle, une puissance supérieure (un seigneur, Dieu ou la peur du Jugement dernier) dicte les mots du poète. Il semble impossible de parler de création libre tant les codes formels et thématiques sont stricts dans les poésies satiriques alors que l'on aurait pu penser que, délivrées du joug courtois, elles auraient déstabilisé voire annihilé les règles.

*« Ce ne cuit nus que je pour mal le die
De mon seigneur, se Deus me face lié !
Mes j'ai poor que s'ame s'en fust perie,
Et si aim bien saisine de mon fié. »²²*

Le trouvère, qui vient de faire une critique de son seigneur, détourne la dernière strophe de son poème en un conseil plus qu'en une remontrance. Le seigneur inspire la crainte et modèle de ce fait la poésie car le trouvère n'assume pas ses dires. La fin du chant est d'ailleurs une louange en faveur du souverain :

²² « Gent de France, mult estes esbahie ! ». In, ROSENBERG, Samuel et TISCHLER Hans (avec la collaboration de Marie-Geneviève GROSSEL), *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.326

« Quant ce savra, tost l'avra adrechié ;
Son gentil cuer ne le sousfreroit mie. »²³

Le trouvère est obligé de détourner ses paroles satiriques en un conseil voire une louange puisqu'il est tenu au respect de l'autorité souveraine. De plus, le seigneur n'est pas nommé et seule l'implication déictique permet de comprendre à qui ce chant est adressé. Ce chant reste tout de même compréhensible grâce aux attaques topiques mais nous sentons qu'une partie de la compréhension du chant nous échappe. L'autorité, quelle qu'elle soit, dicte aux poètes des règles auxquelles ils doivent se conformer.

De la sorte, l'obligation de dire moins permet en réalité à la fois une protection et une ouverture car plus le discours se pare de motifs topiques, plus il affirme son influence dans différents contextes. En effet, la transmission orale de la poésie lyrique satirique permet une réactualisation infinie du chant, et le sujet, qui était peut-être contextuel et déictique devient universel.

« *Rassa, assò'us prèc que vos plassa :*
Ric òm que de guerra no's lassa
Ni no s'en recré per menassa
Tro qu'òm se lais que mal no'lh fassa
Val mais que ribièra ni chassa,
Que bo prètz n'acòlh e n'abrassa, (...) »²⁴

Bien que le troubadour Bertran de Born chante dans son *sirventès* des idées qui peuvent être adaptées et comprises à chaque époque, il n'empêche que sa pièce est adressée à un destinataire réel, inscrit dans un temps précis et surnommé. Il faut être complice du troubadour pour comprendre à qui est adressé le chant.

« *Papiòls, mon chantar recor*
En la cort de mon mal Bèl-Senhor »²⁵

Ici, seule la situation déictique ou des recherches historiques peuvent définir exactement l'adresse. Au-delà de l'envoi contextuel déictique la pièce peut tout de même être comprise. Ainsi, puisqu'elle peut être à la fois déictique et contextuelle mais aussi compréhensible de nos jours sans contextualisation, nous remarquons que la satire utilise des lieux communs. La forme brève du *sirventès* en langue d'oc favorise l'utilisation de *topoi*.

²³ *Ibid.*

²⁴ GOUIRAN, Gerard, *Le seigneur-troubadour d'Hautefort : L'œuvre de Bertran de Born*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1987. 643p. p. ??

²⁵ *Ibid.*

« Ainsi, dire brièvement permet paradoxalement de dire plus en disant de manière biaisée. »²⁶

Les topoï sont condensés dans la poésie ce qui lui donne plus de force et permet le caractère intertextuel des pièces.

« La brièveté demande à celui qui la reçoit de lire dans chaque mot tous ceux qui ne sont pas écrits et qu'il porte en lui. »²⁷

a. Renart le Bestourné

Le *Roman de Renart*, création non lyrique en langue d'oïl trouve de nombreuses résonances dans la poésie lyrique des trouvères. Rutebeuf écrit par exemple une pièce sur *Renart le bestourné*.

« Renars est mors: Renars est vis!
Renars est ors, Renars est vilz:
Et Renars reigne!
Renars at moult reinei el reigne. »²⁸

En utilisant des références intertextuelles avec la mise en roman d'une œuvre très satirique, Rutebeuf fait appel à une autorité populaire connue. Renart incarne la ruse et l'art de la parole trompeuse. Véritable symbole de l'hypocrisie, le trouvère utilise cette figure et en fait la glose pour expliquer le lien entre Renart et le monde. L'influence du *Roman de Renart* est aussi présente en langue d'oc, ce qui prouve qu'il y a eu une réception de cette œuvre colossale dans le sud de la France. En effet, Peire Cardenal rappelle le nom d'Ysengrin, célèbre adversaire de Renart, dans sa poésie « *Clergue si fan pastór* ».

« Clergue si fan pastór
E son aucizedór;
E par de gran sanctór
Qui los vei revestir,
E-m pren a sovenir
Que n'Ezengris, un día,
Volc ad un parc venir:
Mas pels cans que temía
Pel de mouton vestic
Ab que los escarnic,

²⁶ CROIZY-NAQUET, C. HARF-LANCNER, H. et M. SZKILNIK. *Faire court : l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*. Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2011. 357p. p.13.

²⁷ *Op.cit.* p.14

²⁸ RUTEBEUF, « Renart le Bestourné ». In, *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p. 279

*Puois manget e traïc
Tot so que li-abelic. «²⁹*

La courte allusion à Ysengrin faite par Peire Cardenal prouve une grande et large réception des aventures de Renart. Le domaine d'oïl pénètre le domaine d'oc et les références au *Roman de Renart* sont utilisées par les poètes satiriques du nord et du sud. Cela prouve l'impact de cette mise en roman de l'Ysengrimus. Les différentes branches de cette fable sont utilisées dans la poésie satirique et le *Roman de Renart* devient un topos car une seule référence (le fait de nommer un personnage ou de décrire un évènement) permet d'établir une relation.

« Renart a déjà cessé d'être le joyeux personnage, dont les ruses et les aventures avaient provoqué le rire de plusieurs générations. La tendance moralisatrice, qui est générale au XIII^e siècle, se manifeste également dans les dernières branches du Roman de Renart, dont le héros finira par devenir « la sinistre incarnation de l'hypocrisie et du mensonge. »³⁰

Les trouvères trouvent facilement matière à l'allégorie pour écrire leurs poèmes satiriques.

Par ces dimensions topiques, les *sirventés* et les chansons que nous dirons satiriques admettent une base populaire connue. Ainsi, les personnalités même nommées répondent en réalité souvent à des stéréotypes. De cette façon, en liant l'anecdote d'Ysengrin avec la satire contre les ordres, Peire Cardenal participe à l'insertion de topoï dans la lyrique anti cléricale qui aurait pu être la critique d'événements contemporains.

b. La satire contre les ordres

L'Eglise est, selon la satire, le théâtre de maintes discordes. Des clercs non recommandables usent de la simonie, c'est-à-dire qu'ils échangent leur nomination contre des présents pendant que d'autres s'illustrent dans le nicolaïsme : ils ne respectent pas la chasteté.

*« Son non retient a tort religion :
Omnes vivunt jam seculariter
Oroison, pleurs, leçon, devocion ;
Pais, amor sont ejecta turpiter. »³¹*

²⁹ PEIRE CARDENAL, « Clergue si fan pastor ». In, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal* [éditées par R. Lavaud]. Toulouse : Privat, 1957. 778p. p.170

³⁰ SERPER, A. *Rutebeuf poète satirique*. Paris, Klincksieck, 1969. 182p. p.99

³¹ ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.276.

Grace à l'utilisation du latin dans cette pièce, la satire se lie avec la parodie. En mimant le clergé et en le critiquant dans sa langue, le trouvère crée une distance ironique qui prête à rire.

Une décadence s'amorce et une double réforme devient nécessaire afin de se rapprocher de l'idéal chrétien. Les codes vestimentaires se brouillent et le clergé est souvent à la source du blâme comme le prouve encore aujourd'hui l'expression consacrée : « *l'habit ne fait pas le moine.* » Le thème de l'hypocrisie était déjà présent dans une satire de Juvénal, il en est même le fil conducteur :

*« Horum simplicitas miserabilis, his furor ipse
dat ueniam ; sed peiores, qui talia uerbis
Herculis inuadunt et de uirtute locuti
clunem agitant. »³²*

La distance entre le Verbe et l'action présentée ici est fondamentale pour la pensée médiévale. En se référant au Godefroy, nous remarquons que l'acception hypocrisie signifie seulement « déguisement » mais il est un verbe qui n'existe plus dans notre langue aujourd'hui, celui d'hypocriser, qui signifie faire l'hypocrite, déguiser, dénaturer par hypocrisie, feindre hypocritement. Nous relèverons deux idées directrices dans cette vision de l'hypocrisie : le fait d'aller contre Nature et donc de détourner Fortune et l'idée d'un déguisement. L'idée d'hypocrisie est si importante, capitale même, que nous en trouvons, dans le dictionnaire, 5 entrées. Notons de surcroît que le mot hypocrisie vient d'un mot latin : hypocrisia emprunté lui-même au grec hupocrisia c'est-à-dire le jeu de l'acteur. Si nous prenons en considération toutes ces acceptions nous pourrions dire que l'hypocrite est un acteur, déguisé, qui joue une comédie qui mène le monde entier à la dérive en provoquant une tragédie. Le poète est témoin d'un jeu et tente de démêler les ficelles qui se sont entrelacées entre la scène et la réalité. L'Eglise serait le théâtre dans lequel évolueraient les plus grands acteurs :

*« Trop sai bien mes habiz changier,
prendre l'un et l'autre estrangier ;
or sui chevaliers, or sui moines,
or sui prelaz, on suis chanoines,*

³² « Voilà des gens dont la franchise est digne de pitié, à qui leur égarement même mérite l'indulgence : ils valent moins, ceux qui, contre de tels vices, s'emportant avec des mots d'Hercule et qui, parlant de vertu, remuent le derrière. »

Juvénal, *Satires* [texte établi et traduit par de LABRIOLLE, P. et VILLENEUVE, F.]. Paris : Les Belles Lettres, 1967. 204p. p.16.

*or sui clers, autre heure sui prestres,
or sui deciples, or sui mestres,
or chastelains or forestiers ;
biement, je sui de touz mestier »³³.*

Dans cette citation issue du début du discours de Faux semblant dans la création non lyrique, *Le Roman de la Rose*, nous voyons bien cet éclectisme d'apparence. Mais à force d'être tout le monde, l'hypocrite n'est plus réellement quelqu'un.

*« Com il me plaist je me desguise.
Mout est en moi muez li vers :
trop sont li faiz au diz divers »³⁴.*

Jean de Meun cède sa plume à l'allégorie d'hypocrisie et reprend tous les thèmes déjà évoqués dans la poésie lyrique satirique d'oc et d'oïl. Nous présentons cet extrait car il résume la pensée lyrique sur l'hypocrisie et prouve une réception des codes lyriques dans la poésie non-lyrique. De plus, nous savons que Rutebeuf et Jean de Meun étaient contemporains et défendaient la même pensée en ce qui concernait l'affaire de Guillaume de Saint-Amour. Il n'est pas surprenant que nous retrouvions un écho du discours de Faux-semblant dans la complainte de Guillaume de Saint-Amour écrite par le trouveur-jongleur :

*« Fauz Semblant et Morte Colour
Enporte tout : a ci douleur
Et grant contraire. »³⁵*

Cependant, il manque à Jean de Meun la place de témoin et de juge que les trouveurs ont cultivée. Il est vrai qu'elle est sous-entendue dans l'extrait présenté puisque Faux-Semblant n'apparaît pas comme un être vertueux, mais l'auteur ne s'insère pas dans son texte pour indiquer la voie de la justice. Les poètes lyriques des langues romanes s'habillent, eux, du vêtement du témoin auquel ils joignent celui de juge pour critiquer les dérives de l'Eglise. Rutebeuf endosse ce vêtement.

*« Par maint samblant, par mainte guise
Font cil qui n'ont ouvraingne aprise
Par qu'il puissent avoir chevance.*

³³ Jean de Meung, *Le Roman de la Rose* [édité et traduit par Armand Strubel]. Paris : Le livre de poche, lettres gothiques, 1992. 1150p. p.596.

³⁴ Jean de Meung, *Le Roman de la Rose* [édité et traduit par Armand Strubel]. Paris : Le livre de poche, lettres gothiques, 1992. 1150p. p.598..

³⁵RUTEBEUF, « La complainte de maître Guillaume de Saint Amour ». In, RUTEBEUF. *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p.158.

*Li un vestent coutelle grise
Et li autre vont sans chemise,
Si font savoir lor penitance.
Li autre par fauce samblance
Sont signor de Paris en France
Si ont ja la cité pourprise
Diex gart Paris de mescheance,
Si la gart de fauce creance,
Qu'ele n'a garde d'estre prise ! »³⁶*

Par la suite, il distingue tous les ordres et invite à la méfiance. Les changements successifs que subit l'Église sont la preuve d'un monde en pleine évolution. Cependant, dans cette satire contextuelle, nous remarquons l'intervention de stéréotypes comme le lien établi entre le clergé et l'hypocrisie. En langues d'oc et d'oïl, la satire contre les ordres ne semble pas pouvoir fonctionner avec un support contextuel seul. Elle se pare d'une dimension plus morale, tente de dicter des règles de conduite dans les deux traditions. La satire du *sirventés* qui se voulait contextuelle tend vers une universalité tout comme les pièces de Rutebeuf. La réception de cette satire dans le *Roman de la Rose* et tout à fait manifeste de l'ampleur universelle puisque l'auteur crée l'allégorie de Faux Semblant qui énonce des vérités générales sur l'hypocrisie. La satire étant liée avec une dimension morale, est-il réellement possible de voir dans la poésie lyrique satirique des témoignages critiques ? Existe-t-il en langue d'oïl un genre qui se voudrait en lien avec un événement précis ?

³⁶ RUTEBEUF, « La complainte de maître Guillaume de Saint Amour ». In, RUTEBEUF. *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p 246.

Chapitre 2 : Une satire contextuelle et une satire universelle.

La satire est limitée par une forme en langue d'oc et doit utiliser sans cesse de nombreux topoï pour être brève. En langue d'oïl, moins contrainte par la forme, la satire semble toutefois utiliser des thèmes récurrents. Cependant, la satire permet aussi aux poètes de commenter les événements de leurs temps. La poésie lyrique satirique semble pouvoir être un témoignage contextuel tout autant qu'une mise en garde universelle.

I/ Une satire contextuelle

a. *Sirventés* politique et satire historique

Les pièces satiriques, et surtout les satires politiques, nous introduisent dans la réalité du temps. Ainsi, en langue d'oc, nous pouvons lire des *sirventés* sur la Reconquista espagnole, sur les conflits d'intérêts avec les souverains de France et d'Aragon, sur les Croisades vers l'Orient et sur la croisade albigeoise. Cette implication de l'Histoire dans la poésie participe à la dénomination *chanson historique* donnée à quelques pièces en langue d'oïl puisque toutes les pièces satiriques sont regroupées sous la dénomination *sirventés* en langue d'oc. Il y a, dans la dimension contextuelle de la poésie, une relation forte entre le *sirventés* et la chanson à résonance historique. Le trouvère Hue de la Ferté a par exemple le désir d'exprimer ce qui lui est venu à l'esprit.

« En talent ai ke je die
Çou dont me sui apensés.
Cil ki tient Campaigne et Brie
N'est mie drois avöés, (...) »³⁷

Le trouvère critique la difficile régence de Blanche de Castille et remet en question la légitimité du comte Thibaut sur ses terres. Il le traite d'imposteur et sous-entend que le jeune comte est une enfant illégitime. Hue de la Ferté affirme dès lors son opposition à la famille seigneuriale et semble en refuser l'autorité. Le poète apparaît comme un blasphémateur mais demande aux barons d'entendre son chant, ce qui prouve

³⁷ Hue de la Ferté, « En talent ai ke je die ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection lettres gothiques, 1995. 1088p. p. 574.

l'autorité et la justice du poète mais aussi celle du thème qu'il développe. La chanson dite historique prend une dimension politique.

« Hue possède un réel talent de pamphlétaire et la première de ses chansons dirigée essentiellement contre Blanche de Castille se fait remarquer par une constante ironie, non dénuée de finesse »³⁸.

La poésie politique se pare également des motifs topiques de la poésie anti-féminine pour mieux, ici, critiquer la régente. En effet, quand le trouvère traite de Blanche de Castille, il use de propos détournés pour renforcer l'ironie de son chant. La satire en devient très acerbe.

*« Bien est France abastardie
(Signeur baron, entendés !)
Quant feme l'a em baillie,
Et tele com bien savés. »³⁹*

Il ne nomme pas la régente puisqu'elle est connue de tous. Hue fait appel à une multitude de motifs liés à la satire contre les femmes. L'influence du contexte sur le texte est manifeste mais elle n'est pas absolue. La poésie politique admet une prise de position que l'on peut replacer dans le temps et le fait que les personnages soient nommés ou surnommés participe à la contextualisation mais les thèmes topiques des chants ressurgissent et la poésie prend une dimension universelle. Donc, si les *sirventés* peuvent prétendre, dans leur dimension politique, à la critique d'un événement, les pièces des trouvères usent quant à elles des figures du détournement de la parole. Aucun genre en langue d'oïl ne se crée spécifiquement pour la critique d'un événement et cela explique certainement pourquoi Rutebeuf, très en lien avec les problèmes de son temps chante les malheurs du monde dans des pièces sans genre.

1. Le topos et la satire politique

Les satires politiques usent tout de même des principes topiques. En langue d'oc, le *sirventés* est la première et la dernière arme du seigneur. L'altercation poétique précède, envenime ou clôt le combat armé. La forme satirique, en s'imposant dans le registre politique, devient une parole de force. Quand elle est dite par un seigneur, elle peut se fait

³⁸ Marie-Geneviève Grossel, « Quand le monde entre dans la chanson », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 10 octobre 2007, consulté le 24 mars 2012. URL : <http://crm.revues.org/1863>

³⁹ Hue de la Ferté, « En talant ai ke je die ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection lettres gothiques, 1995. 1088p. p. 576.

éloge de la guerre, missive orale ou déclaration hostile. Pour preuve, le seigneur de Hautefort, Bertan de Born, s'illustre par des *sirventès* belliqueux et devient un phare dans le domaine de la satire politique. Le seigneur occitan aime la discorde... et la guerre ! Ses *sirventès* sont ses premières armes avant de mener campagne. Il va même jusqu'à écrire un éloge de la guerre.

*« Be-m platz lo gais temps de pascor
Que fai foillas e flors venir,
E platz mi, quand auch la baudor
Dels auzels, que fant retentir
Lor chan per lo boscatge,
E plaz me, quand vei per los pratz
Tendas e pavailons fermatz
Et ai grant alegratge
Quan vei per campaigna rengatz
Cavalliers et cavals armatz. »⁴⁰*

Le *sirventès* débute en utilisant le motif de la reverdie typique de la *cansó*, mais ce paysage est brouillé par la vision de l'armée qui est pour le troubadour tout aussi douce que le retour du temps de Pâques. Ce détournement prouve à la fois la proximité entre le *sirventès* et la *cansó*, mais aussi et surtout leurs différences thématiques. En effet, en jouant avec les motifs du chant de l'amour, Bertran de Born place son chant dans une distance ironique qui permet le développement de la satire. C'est la fin des trêves et les hommes peuvent repartir au combat parés de leurs armures scintillantes. En réutilisant l'entrée de la *cansó*, le troubadour détourne les codes car l'annonce prépare une chanson d'amour alors que la suite traite de la guerre. Le jeu qui s'établit entre la *cansó* et le *sirventès* permet dans plusieurs pièces d'établir une distance ironique nécessaire à la satire. Si ces quelques vers prouvent que Bertran de Born aime la guerre, l'envoi quant à lui, précise le contexte.

*« Papiòls d'agradatge
Ad Oc-e-No t'en vai viatz
E dija li que tròp estai en patz. »⁴¹*

Cette tornada est d'une violence inouïe contre Richard Cœur-de-Lion qui se voit affublé du sobriquet « Oc-e-No », surnom qui deviendra un véritable *senhal* poétique. Dans la même veine, et toujours contre Richard I^{er}, nous noterons le *sirventès* « *Bel m'es quan vei*

⁴⁰ Bertran de Born, « Be'm platz lo gai temps de pascor ». In, GOUIRAN, G. *Le seigneur-troubadour d'Hautefort : L'œuvre de Bertran de Born*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1987. 643p. p.517

⁴¹ *Anthologie des troubadours* [textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec]. Paris : 10/18, 1979. 442p. p. 215

changar lo senhoratge ». Cependant, pour comprendre le surnom, il est nécessaire de s'appuyer sur des études historiques qui prouvent que Bertran et Richard se sont fait la guerre. Or, comme nous sommes ici face à la poésie de deux grands seigneurs, nous pouvons établir des liens entre les faits et les poésies. Ce lien s'établit aussi grâce aux *razos*, en langue d'oc, qui commentent parfois les textes et tentent de développer un contexte. Si cette redéfinition est nécessaire, cela prouve bien que la poésie ne peut pas entièrement prendre en charge le récit de l'événement puisque les protagonistes principaux des chants, les trouveurs, écrivent sur une situation qui, pour eux, est déictique. Cette implication du poète dans le contexte implique la présence de lieux admis dans le texte qu'il nous est difficile d'entendre aujourd'hui. La satire permet à la fois d'établir une situation d'hyper-contextualisation marquée par l'implication déictique du poète mais admet également des principes universaux, des topos, des rimes ou un rythme, qui peuvent s'adapter à de nombreuses pièces et être encore compréhensible de nos jours. Ainsi, Conon de Béthune s'inspire des pièces de Bertran de Born ce qui prouve une réception de la poésie du troubadour au-delà du domaine d'oc mais aussi une réécriture des codes lyriques satiriques troubadouresques.

« Ainsi, Conon a emprunté, aux alentours de l'année 1192, à Bertran la forme et les rimes des deux belles chansons que le troubadour avait composé (...) »⁴²

2. De Bertran à Conon

Bertran de Born avait un ami situé en Artois, un trouvère nommé Conon de Béthune. Ces deux poètes semblent être liés par une relation amicale⁴³ mais également et surtout par une amitié poétique. L'Isembart⁴⁴ du troubadour réutilise les mélodies de trois *cansós* puis dans la chanson « *Mout me semont Amors que je m'envoie* » il reprend les strophes et la rime du *sirventés* « *Pois als baros enoia e lor pesa* »⁴⁵.

⁴² Hoepffner Ernest. Un ami de Bertrand de Born, « Mon Isembart ». In: Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 89e année, N. 3, 1945. pp. 318-321. p.319.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ « *Vai, Papiol, mon sirventes a drei
Me portaras part Crespin-el-Valei
Mon Isembart en la terra artesa* »

BERTRAN DE BORN, « *Pois als baros enoia e lor pesa* ». In, GOUIRAN, G. *Le seigneur-troubadour d'Hauteafort : L'œuvre de Bertran de Born*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1987. 643p. p.422.

⁴⁵ « *Pois als baros enoia e lor pesa
D'aquesta patz q'ant feita li doi rei,
Farai chansson tal que qand er apres
A cada un sera tart que gerrei,*

*« Mout me semont Amors ke je m'envoie,
Quant je plus doi de chanter estre cois ;
Mais j'ai plus grant talent ke je me coise,
Por çou chanter en defois ;
Ke mon langaige ont blasmé li François
Et me cançons, oiant les Champenois
E la Contesse encoir, dont plus me poise. »⁴⁶*

Le trouvère est mécontent de l'accueil fait à ses chansons et il est vexé que les Français se soient moqués de son accent. Inspiré par une situation gênante, il compose cette chanson satirique en s'inspirant d'une forme et d'une mélodie créées par son ami du sud. Les pièces de Bertran de Born et de Conon de Béthune convergent vers une satire du roi français.

Au nord et au sud, les poètes semblent répondre à un même idéal. Bien que les expressions soient multiples et les registres variés, la tension vers une vie rythmée par la prouesse influence la majorité des chants. Sous couvert d'une critique acerbe, la satire alimente une dimension morale à laquelle les poètes tentent de se conformer. En langue d'oc, la morale apparaît comme une finalité de l'écriture satirique alors qu'en langue d'oïl, bien que la morale soit omniprésente, les mélanges entre les registres permettent de masquer la critique de différentes manières. Nous pourrions affirmer qu'il semble impossible de chanter la satire dans son seul but contestataire et, les trouveurs du nord et du sud semblent avoir trouvé le moyen de chanter le mal pour glorifier le bien.

Faire bien et/ou bien faire, c'est bien dans cette dualité que les poètes satiriques prennent place. En effet, ces pièces montrent que le poète aspire à une régulation de la société. Les troubadours et les trouvères composent des lois universelles et des sermons afin que les hommes jouent bien leurs rôles.

*« Mos chantars enseinha
De que hom si teinha
Ni qual fach soan
Cil que a talan
De valor et d'onor gran. »⁴⁷*

*E no m'es bel de rei q'en patz estei
Deseretatz ni que perda son dreï
Tro la demanda q'a feita a conquesa"*

BERTRAN DE BORN, « Pois als baros enoia e lor pesa ». *Op.cit.*p.420

⁴⁶ Conon de Béthune, « Mout me semont Amors ke je m'envoie ». In, *Les chansons de Conon de Béthune* [éditées par A.WALLENSKÖLD]. Paris : Champion, 1968. 39p. p.5.

⁴⁷ PEIRE CARDENAL, « Aissi com hom plainh son fill o son paire ». In, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal* [éditées par R. Lavaud]. Toulouse : Privat, 1957. 778p.p.250.

Ce sermon est détourné en un planh sous la plume de Peire Cardenal qui explique, dans son envoi, la manière dont il faut comprendre le chant. Le poète se place alors dans une dynamique didactique et prône les valeurs morales après avoir critiqué et expliqué une multitude de vices.

Le chevalier doit jouter et servir sa dame, le clerc doit prêcher et s'astreindre aux règles de son prêche et la femme doit être dame. Mais il est également important de bien faire puisque les poètes doivent se contraindre à un mode de vie qui leur est imposé par un idéal. Résignés pour certains, ils s'épanchent dans leurs vers et se plaignent de ne pouvoir mener bonne vie quand autour d'eux le monde se détruit. La satire ne semble pas pouvoir admettre une dimension très contextuelle puisqu'elle doit tout d'abord être construite pour alimenter une visée morale mais elle est également (tout du moins en langue d'oc) contrainte par la forme. De plus, la satire ne peut pas prétendre à la place de témoignage historique, ni en langue d'oc, ni en langue d'oïl car, comme le remarque A. Serper dans son ouvrage sur Rutebeuf :

« En effet, les thèmes satiriques se ressemblent et les critiques de la société formulées par différents auteurs sont les mêmes. »⁴⁸

Or, l'histoire commence à la naissance de l'écriture. Si nous acceptons ce postulat, l'Histoire est ce qui s'écrit. Ce qui s'inscrit par des actions ou des choix dans une durée temporelle linéaire. Cette idée d'un vecteur vers un après est inséparable de la vision de l'Histoire et si nous pouvons à peu près dater un commencement il nous est impossible d'en dater une fin. En prenant ce récit en perpétuelle écriture comme support de création, l'Histoire devient alors, par prolongement de sens, l'hypotexte (Genette) des textes satiriques que nous étudions qui sont l'hypertexte de l'Histoire. En effet, ils portent un jugement sur une « œuvre » antérieure, voire contemporaine comme nous avons pu le remarquer grâce aux partis pris par Rutebeuf et Jean de Meun sur la querelle des Mendians ou Hue de la Ferté sur la régence. L'Histoire paraît ainsi une valeur ajoutée à la compréhension des pièces mais c'est une trame de fond sur laquelle les satiristes tissent des motifs récurrents de la littérature satirique antique.

La valeur didactique du chant implique une suite de codes formels pour faciliter la compréhension du fond. Le vers est tout d'abord reconnu depuis l'antiquité pour ces

⁴⁸ SERPER, A. *Rutebeuf, poète satirique*. Paris : Klincksieck, 1969. 182p. p.13

valeurs mnémoniques puis la musicalité des pièces offre un support rythmique. Le chant satirique permet d'allier parfaitement les principes de *docere* et *placere*. Ainsi, en développant le principe didactique, le chant satirique peut dépasser les critiques littérales pour permettre à un idéal de paix et d'amour de se construire.

« Là se trouve déjà posée l'une des finalités des genres, une fonction didactique : répondre à l'attente d'un public initié et lui faciliter l'accès au chant en lui proposant des cadres formels, des indices qui lui permettent d'entrer directement dans le sujet. »⁴⁹

Or, en langue d'oïl, le principe de genre satirique n'existe pas. La satire semble se créer plus dans le détournement des codes thématiques d'un genre que dans le respect de principes établis. La satire en langue d'oc et en langue d'oïl doit surprendre plus qu'annoncer et le didactisme est, par ce procédé, aussi fort que pourrait l'être l'annonce générique.

Au sud, en ayant recours au topos, le *sirventés* se détourne de son premier but très contextuel et cette tension permet aux trouvères de repousser les limites formelles du chant satirique. Cependant, nous remarquons déjà que certains thèmes satiriques sont présents au nord et au sud puisque les troubadours et les trouvères semblent pouvoir lier des amitiés poétiques.

b. La réception uniforme des motifs poétiques

Le fils d'Henri II Plantagenêt et d'Aliénor d'Aquitaine a reçu un enseignement poétique à la cour royale de son enfance. Sa mère, petite-fille du premier troubadour Guillaume IX, lui fit très certainement inculquer *l'art de trobar*. Surnommé en premier lieu le Poitevin, il est couronné en 1189 à la mort de son père. Il lui succède sur le trône d'Angleterre dirigeant le Poitou et l'Aquitaine (offerts par sa mère), ainsi que la Normandie, l'Anjou et le Maine. Ses terres se trouvaient de part et d'autres de la frontière linguistique mais pour le roi élevé dans « lo creissent » rien n'est impossible. Il connaît les deux traditions poétiques présentes sur son territoire. Ainsi, alors qu'il est fait prisonnier en Autriche par Henri VI (empereur d'Allemagne) le « roi-poète bilingue » écrit une *rotrouenge* en deux langues pour réclamer sa libération.

⁴⁹ ZUMTHOR, P. *La lettre et la voix : de la littérature médiévale*. Paris : Seuil, 1987. 347p. p.38

« *Malgré les doutes de quelques critiques, il est en effet permis de penser que les deux versions sont bien du même Richard.* »⁵⁰

La pièce rédigée en langue d'oïl à deux coblas unisonanz et une tornada de plus que la pièce occitane. Martín de Riquer explique cela de la manière la plus logique qui soit :

« *La eficacia de esta poesía estriba precisamente en que se difunda entre los súbditos de Ricardo que hablan francés y los que hablan provenzal, y tal vez es una prueba a favor de la doble redacción de autor, el hecho de que la versión francesa tiene dos estrofas mas en las que se dirige a los barones de Anjou, du Turena, de Caen y de Perche, ambiente que nada podía interesar a los vasallos de lengua provenzal.* »⁵¹

Le témoignage que nous laisse le roi, écrit en 1193, nous prouve la distinction faite, déjà au Moyen âge, entre les deux langues romanes qui se sont établies sur le territoire français. Le souverain doit faire preuve d'érudition afin que ses vassaux le fassent libérer. Ainsi soumis à la décision de son peuple, Richard doit flatter, se faire entendre et comprendre en deux langues.

“*Or sapchon ben miei òm e miei baron, « Ce sevent bien mi home et mi baron
Anglès, norman, peitavin e gascon Ynglois, Normant, Poitevin et Gascon
Qu’ieu non ai ja si paure companhon Que je n’ai nul si pove compaignon
Qu’ieu laissasse, per aver, en preison. »*⁵² *Que je laissasse por avoir en prison. »*⁵³

Si Richard I^{er} peut s'exprimer dans les deux langues à l'aide d'une simple traduction littérale c'est que les codes littéraires sont compréhensibles des deux côtés de la « barrière » linguistique. En effet, dans les deux rotrouenges, comment ne pas sentir une forte imprégnation courtoise lors de l'envoi à la dame.

« *Suer comtessa vòstre prètz sobeiran Contesse suer, vostre pris souverain
Sal Dieus, e gart la bèla qu'ieu am tan Vos saut et gart cil a cui je m'en clain*

⁵⁰ Richard Cœur-de-Lion, « Rotruenge de Richard sur sa captivité ». In, *Anthologie des troubadours* [textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec]. Paris : 10/18, 1979. 442p. p. 227.

⁵¹ « *L'efficacité de cette poésie réside principalement dans le fait qu'elle se diffuse entre les sujets de Richard qui parlent français et ceux qui parlent provençal, ce qui est aussi une preuve à la faveur de la double rédaction de l'auteur, le fait que la version française a deux strophes de plus, dirigées pour les barons d'Anjou, de Turenne, de Caen et du Perche, environnement qui ne peut pas intéresser les vassaux de langue provençale.* »

DE RIQUER, M. *Los Trovadores: historia literaria y textos* (3 vol.). Barcelone : Ariel, 1983-1989. 1751p. p. 752.

⁵² « Rotruenge de Richard sur sa captivité ». In, *Anthologie des troubadours* [textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec]. Paris : 10/18, 1979. 442p. p. 228.

⁵³ Richard Cœur-de-Lion, « Ja nus hons pris ne dira sa raison ». In, Rosenberg Samuel N, Hans Tischler et Marie-Geneviève Grossel, *Chansons des trouvères, Chanter m'estuet*. Paris : Le livre de Poche, collection lettres gothiques, 1995. 1090p. p.380.

*Ni per cui soi ja pres. »*⁵⁴

*Et por cui je sui pris »*⁵⁵

Grâce aux emprunts sémantiques⁵⁶, il n'y a pas d'ambiguïté et la rotrouenge s'insère volontiers dans une lignée poétique sur l'ensemble du territoire français. Or, la rotrouenge est, selon la classification de Pierre Bec, un genre de la langue d'oïl. L'envoi d'une pièce aux consonances françaises sur l'ensemble du territoire prouve la réception de formes de la langue d'oïl en langue d'oc. D'ailleurs, aucun genre⁵⁷ ne trouve d'échos dans une seule langue. Le dialogue semble ainsi s'être établi.

Les pièces de Richard Cœur-de-Lion nécessitent une contextualisation bien qu'elles soient contraintes à l'utilisation de motifs topiques. L'appel intertextuel joue un rôle majeur dans ces pièces qui, bien qu'elles commentent l'actualité, restent de la poésie. La dimension poétique est également visible dans les chansons de croisades qui tendent vers la contextualisation mais doivent recourir à des principes universaux.

c. Les chansons de croisades.

Ce genre est à la croisée des chemins car il était au départ un véritable *sirventés* politique fait pour promouvoir la croisade comme le montre Martin Aurell dans son ouvrage intitulé *La Vielle et l'Epée*⁵⁸ mais il se détourne peu à peu du contexte pour tendre, au contact de la lyrique en langue d'oïl, vers une visée plus courtoise se parant de nombreux motifs topiques.

*« Il est d'autre part assez notable que ces interférences registrales n'apparaissent pas dans les 35 pièces occitanes qui, nous l'avons dit, demeurent dans l'ensemble de purs sirventés. »*⁵⁹

⁵⁴ « Rotrouenge de Richard sur sa captivité ». In, *Anthologie des troubadours* [textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec]. Paris : 10/18, 1979. 442p. p. 228.

⁵⁵ Richard Cœur-de-Lion, « Ja nus hons pris ne dira sa raison ». In, Rosenberg Samuel N, Hans Tischler et Marie-Geneviève Grossel, *Chansons des trouvères, Chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection lettres gothiques, 1995, 1090p. p.380.

⁵⁶ « On entend par emprunt sémantique le surgissement du sens des termes clés de la fin'amors au niveau de certains mots dans d'autres contextes linguistiques et littéraires. » TOUBER, A. Les relations entre les lyriques médiévales Occitane et française et leur rayonnement en Europe. In, *Oc et Oïl, Complémentarité et antagonisme de deux histoires littéraires de France présentées dans le cadre du 5^e congrès de l'Association des Francoromanistes des pays de langue allemande, Halle an der Saale, Université Martin Luther, 26-29 septembre 2005 et réunies par Fritz Peter Kirsh, Toulouse : S.F.A.I.E.O. 2008, 197p. p.26*

⁵⁷ Hors mise la seule chante-fable qui nous soit demeurée : Aucassin et Nicolette.

⁵⁸ AURELL, M. *La vielle et l'épée : troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*. Paris : Aubier, 1989.379p.

⁵⁹ BEC, P. *La lyrique française au Moyen Age : XII^e-XIII^e siècles : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux : études et textes*. Paris : Picard, 1977. 246p. p. 154.

Ce genre se crée à la suite tout d’abord d’un engouement social et politique autour des croisades puis au hasard des rencontres poétiques. Il s’installe dans les deux grands registres qui scindent la lyrique médiévale, le registre popularisant et le registre aristocratisant, ce qui prouve que ces chansons s’adressent à tous. La dénomination chanson de croisade regroupe des *sirventès* (politiques, religieux ou moraux) et des *cansós* mais aussi des chansons de départ, des chansons de femme et des chansons d’ami. Nous remarquons que l’imprégnation courtoise prend le pas sur le *sirventès* puisque Conon de Béthune compose *Ahi, Amours ! come dure departie*⁶⁰ (une chanson de séparation) alors qu’à la même période le seigneur d’Hautefort clame la légitimité de la croisade dans un *sirventès* virulent.

« *Nostre Seigner somonis el meteis
Totz los arditz e-ls valenz e-ls prezatz,
Q’anc mais guerra ni cocha no-l destreis,
Mas d’aqesta si ten fort per grevatz;
Qar presa es la vera crotz e-l reis (...)* »⁶¹

1. Les croisades vers l’Orient.

Il y eut au Moyen Age au moins huit croisades en direction de l’Orient. Tous les états sociaux (peuple, noblesse, clergé) s’investirent dans ces pèlerinages armés de différentes manières. Les troubadours et les trouvères rivalisèrent de génie offrant à la postérité des vers somptueux sur ces périodes sombres de l’Histoire. La première croisade qui aboutit à la prise de Jérusalem est l’œuvre d’un mouvement général rassemblé par l’appel du pape Urbain II. Selon Pierre Bec, bien que nous n’ayons trace de chanson, il semblerait que les croisés aient entonné un hymne pour le courage intitulé « *la chanson d’outrée* »⁶². Peut-être pourrions-nous rapprocher ce chant de la tradition germanique, anglo-saxonne ou celte qui était encore présente sur le territoire français.

« *C’est dans ce contexte sociologique et à partir de lui – non de seules considérations philologiques – qu’il convient d’interpréter les nombreuses*

⁶⁰ « *Ahi, Amours ! com dure departie
Me convendra faire de la meillour
Qui onques fust amee ne servie !
Deus me ramaint a li par sa douçour
Si voirement que m’en part a dolour.* »

Conon de Béthune, « *Ahi, Amours ! com dure departie* ». In, *Les chansons de Conon de Béthune* [éditées par A.WALLENSKÖLD]. Paris : Champion, 1968. 39p. p.6.

⁶¹ Bertran de Born, « *Nostre Seigner somonis el meteis* ». In, GOUIRAN, G. *Le seigneur-troubadour d’Hautefort : L’œuvre de Bertran de Born*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1987. 643p. p.467

⁶² BEC, P. *La lyrique française au Moyen Age : XIIe-XIIIe siècles : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux : études et textes*. Paris : Picard, 1977. 246p.

allusions faites (...) aux chants guerriers déclamés en pleine action de combat, soit par des spécialistes, soit par les combattants eux-mêmes. En dépit du scepticisme jadis affiché par Faral, il semble assuré que c'était une tradition fort ancienne, bien enracinée chez les Germains, les Anglo-saxons et les Celtes, et qui se maintint en Occident jusqu'aux XII^e, XIII^e siècle. »⁶³

Ce chant de guerre semble affirmer le caractère très contextuel de ce qui va devenir un *sirventés*. Entièrement lié à l'événement puisque créé pendant la guerre, ce chant encourage les soldats. La deuxième croisade quant à elle nous laisse un témoignage poétique grâce à la pièce « *chevalier moult estes guariz* » que nous avons présenté précédemment pour ses interférences génériques et registrales. Cette chanson établit dès lors l'idée de vengeance nécessaire qui perdurera dans toutes les chansons de croisades satiriques. L'appel aux armes est justifié. Ainsi, les cadres satiriques et moraux nécessaires à la création du *sirventés* semblent être établis. La pièce *Pax in nomine domini* de Marcabru (1100 – 1150) participe également à l'élaboration du genre puis qu'elle pose déjà les thèmes topiques du chant de croisade.

*« ab sol que vengem Dieu del tort
Que ill fan sai, e lai vas Domas »⁶⁴*

L'échec de la seconde croisade est souvent représenté par ce siège qui ne dura que quatre jours mais qui fut une défaite cuisante pour les croisés. Ce chant, aussi nommé chant du lavoir est le premier chant de croisade connu. Il pose dès lors les règles de la chanson de croisade (délivrance de Jérusalem, exhortation au départ et engagement pour une cause juste) et cette pièce influe sur les créations lyriques en langue d'oïl.

*“Pax in nomine Domini!
Fetz Marcabru los motz e-l so.
Aujatz que di
Cum nos a fait, per sa doussor,
Lo Seingnorius celestiaus
Probet de nos un lavador,
C'anc, fors outramar, no-n fon taus,
En de lai deveves Josaphas
E d'aquest de sai vos conort. »⁶⁵*

Ce vers, puisque Marcabru n'écrit pas encore selon le genre du *sirventés*, exhorte à la croisade. L'entame en latin permet de légitimer le chant et de protéger les futurs croisés.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Marcabru. *Poésies complètes du troubadour Marcabru* [publiées avec traduction, notes et glossaire par J.-M.-L. Dejeanne]. Toulouse : Privat, 1909. 298p. p.169.

⁶⁵ *Ibid.*

Dès la troisième croisade « *l'influence troubadouresque sur la lyrique française est (...) contraignante.* »⁶⁶

Troubadours et trouvères ont participé à cette croisade et que des deux côtés de la France, ils ont poétisé ce nouveau départ. Ainsi, Le seigneur d'Hautefort et son Isembart nous laissent à eux deux, quatre pièces.

Grâce aux chansons de croisades nous pouvons remarquer une empreinte mais pas une hégémonie de la lyrique occitane sur les créations françaises. Ainsi, les pièces créées en faveur des croisades en langue d'oïl se teintent des motifs topiques déjà chantés par les troubadours.

*« Vos ki ameis de vraie amor,
Esvelliés vos, ne dormeis pas !
L'alüete nos trait lou jor,
Et se nos dist en ses retrais
Ke venus est li jors de paix
Ke Deus per sa tres grant dousor
Donrait a ceals ki por s'amor
Panront la creux et por lor fais
Soufferront poene nuit et jor.
Or vairait il ses amans vrais ! »*⁶⁷

Cette chanson de croisade reprend les motifs d'une *alba*, genre typiquement occitan. En effet, l'*alba* que l'on pourrait traduire par chant de l'aube, se caractérise par le motif de la séparation des amants au lever du jour. Cependant, dans cette chanson de croisade, le motif de l'*alba* et des amants est détourné au profit de l'amour véritable, celui de l'amour divin. Nous retrouvons également les motifs du combat juste et justifié ainsi que l'annonce de la récompense promise par Dieu : le Paradis. L'influence des genres occitans est manifeste ici sur les genres lyriques français. Ces derniers utilisent les motifs universels des genres occitans et les détournent afin de promouvoir un sujet contextuel. La satire s'insère dans le détournement et participe à l'argumentation du sujet. En effet, la satire intervient comme la preuve qu'un amour plus pur existe et soutient l'argumentation en faveur de la croisade. Le poète affirme également son chant grâce à l'utilisation et à la glose de proverbes. Il atteste une parole de force et devient un guide moral.

« J'ai oït dire en reprochier :

⁶⁶ BEC, P. *La lyrique française au Moyen Age : Xlle-Xllle siècles : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux : études et textes.* Paris : Picard, 1977. 246p.p.152

⁶⁷ « Vos ki ameis de vraie amor ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet.* Paris : Le Livre de poche, collection lettres gothiques, 1995. 1088p. p.248

« *Boens marchiés trait de borce airgent* »
 Et « *Cil ait moult lou cuer legier*
Ki le bien voit et lou mal prant ».
Saveis ke Deus ait en covant
A ceauls ki se voront croixier ?
Si m'aïst Deus, moult bial luier :
Paradix permenablement !
Cil ki son prout puet porchaissier
Fols est se a demain s'atant.»⁶⁸

Le poète fait appel aux proverbes pour affirmer sa voix sage et par la glose, il tire des leçons qui semblent irrévocables. La chanson de croisade en langue d'oïl utilise quelques genres établis de la langue d'oc mais les détourne à l'aide de la satire afin d'en faire des pièces d'appels aux armes. Cependant, au fil des rencontres génériques, les chansons de croisades se teintent ostensiblement de motifs courtois. Ce passage entre les deux lyriques ne prouve pas seulement une réception mais bien une transition et une évolution. Cependant, si la lyrique satirique nous permet d'entrevoir des points de concordance entre les créations des troubadours et des trouvères il est aussi possible d'y percevoir les points de discordances historiques et poétiques. Le contexte de la croisade albigeoise marque les dissonances entre deux terres mais la poésie demeure tout de même un médium privilégié des deux côtés de la barrière linguistique.

2. La croisade albigeoise

Cette croisade interne à la France a marqué la poésie et cet affrontement permet la création de nombreuses pièces lyriques en langue d'oc. Ayant majoritairement pour thèmes l'antichléricisme et la haine du Français au sud, les *sirventés*, très contextuels, « nous éclairent sur la naissance de nouveaux sentiments dans la conscience des combattants dont ils encouragent les luttes. »⁶⁹ Cette idée reprend les motifs déjà exprimés dans les chansons de croisade et, bien qu'elle ait été différente, la croisade contre les Albigeois trouve en poésie un écho similaire. Subissant les attaques des Français contre les Albigeois, les territoires du Midi perdent peu à peu de leur vigueur. Peire Cardenal s'insurge contre la barbarie française dans le *sirventés Falsedatz e desmezura*.

« *Mas vos tenes vil lor,*

⁶⁸ « Vos ki ameis de vraie amor ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le Livre de poche, collection lettres gothiques, 1995. 1088p. p.248

⁶⁹ AURELL, M. *La vieille et l'épée : troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*. Paris, Aubier, 1989.379p. p.91

*Que frances bebedor,
Plus que perditz a l'autor
No vos fan temensa.*”⁷⁰

En s’insurgeant contre les Français buveurs invétérés, le poète affirme également sa loyauté pour le conte Raimon. Non seulement la pièce invite à la haine mais elle permet également au troubadour de s’assurer une protection et la poésie trouve sa place dans l’organisation féodale.

La croisade albigeoise marque l’histoire occitane d’une pierre blanche et laisse un souvenir noir ancré – encre- dans la littérature grâce à la longue *Cansó de la Crosada*⁷¹ qui devient la *razos* des pièces lyriques. En quelques lignes, la rude guerre menée pendant plus de vingt ans se déroula en plusieurs phases. Tout d’abord, le pape Innocent III, inquiet de la montée du catharisme tente à plusieurs reprises d’initier une croisade contre la puissance hérétique montante. Il s’adresse dans un premier temps à la noblesse et au clergé occitans qui ne semble pas prêts à entrer en guerre contre leurs sujets. Le pape demande l’appui du roi Philippe-Auguste qui est déjà engagé sur un autre front et ne souhaite pas s’en détourner. Suite à ces refus successifs se crée l’ordre des Prêcheurs qui tiennent discours contre les cathares et le catharisme. Mais, en janvier 1208, Pierre de Castelnau, un légat du pape, est assassiné à Saint-Gilles du Gard.

*« Bien que la croisade albigeoise ait été principalement dirigée contre les seigneurs des principautés languedociennes, ses retombées se font sentir de façon particulière dans cette Provence aux frontières de laquelle Pierre de Castelnau fut assassiné en janvier 1208. »*⁷²

Les barons du nord s’emparent des armes et en deux mois, de nombreuses cités fortes comme Carcassonne tombent sous le joug français, puis dès 1210 l’Inquisition s’organise. Simon de Monfort « *E.l coms qu’era malignes e homicidiers(...)* »⁷³ est provisoirement nommé à la tête de la croisade qui prend dès lors une dimension politique forte car la France tente de reprendre le pouvoir sur le Midi comme le prouvent ces quelques vers de Bernard Sicart de Marvejols :

« Tot jorn m’azire

⁷⁰ Peire Cardenal, « Falsedatz e desmezura », In, PEIRE CARDENAL. *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal [éditées par R. Lavaud]*. Toulouse : Privat, 1957. 778p. p.78.

⁷¹ *La chanson de la croisade Albigeoise*. Paris : Le livre de poche, collection lettre gothiques, 1989. 596p.

⁷² AURELL, M. *La vielle et l’épée : troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*. Paris : Aubier, 1989. 379p. p.39.

⁷³ *La chanson de la croisade Albigeoise*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1989. 596p. p.492.

*Et ai aziramen,
La nuech sospire
E velhan e dormen.
Vas on que 'm vire
Aug la cortesa gen
Que cridon "Sire"
Al Francés umilmen.
Ab que vejo 'l conrei
Que autre drech no 'i vei. (...) »⁷⁴*

Le nord et le sud s'affrontent dans un face-à-face armé. Le troubadour est plein d'angoisse face à la montée de la France sur les terres méridionales. Il n'admet pas que le peuple occitan clame son infériorité face au peuple assaillant. Il maudit les Français auteurs de maux blâmables et plaint la décadence des grandes villes du sud.

*«Ai, Tolosa e Proensa
E la terra d'Agensa,
Bezèrs e Carcassei,
Quo vos vi e quo 'us vei!»⁷⁵*

Le troubadour est poussé par les événements mais les remarques sur le déclin des villes est topique. En effet, Juvénal s'insurgeait déjà contre le déclin de Rome. Cette ville semblait être la source de malheurs du poète car elle était vaine, vile et ne se construisait que sur le paraître. Cependant, bien que les motifs poétiques soient topiques, la décadence du monde occitan est réelle. Une pièce en langue d'oïl offre le point de vue de l'assaillant sur cette croisade :

*« Le trouvère qui entonne se dit poussé par l'indignation avec la conviction que la défaite en albigeois est une sanction divine puisqu'il s'agit d'ennemis aussi lâches que vils :
Bien mostre Dieus apertement
Que n'ovron mie a son plaisir,
Quant si vilment nos lait honir
En Albigois ou a tel gent
Qui de nului ne se defent
Qui en chanp les puisse tenir.
Or i sunt mort nostre parent,
E nos font la terre gerpir. »⁷⁶*

⁷⁴ Bernard Sicard de Marvejols, « Ab grèu cossire ». In, *Anthologie des troubadours* [textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec]. Paris : 10/18, 1979. 442p. p.278.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ GROSSEL, Marie-Geneviève. Entre rire et chastoïement, Les chansons satiriques et bachiques : remarques sur un genre à (re)définir. In Berthelot, Anne. « *Pur Remembrance* » : mélanges en mémoire de Wolfgang A. Spiewok. Reineke-Verlag : Greifswald, 2001. 342p. p. 183.

Cette pièce se rapproche dans ses thèmes des *sirventés* écrits contre les assaillants et nous remarquons que ces poésies, composées de part et d'autre de la frontière linguistique, traitent en réalité d'un seul et même sujet très contextuel mais présenté à l'aide de topos puisque l'ennemi est logiquement toujours mauvais. Donc, les troubadours écrivent des *sirventés* pour motiver les troupes et expliquer les raisons des attaques quand les trouvères rédigent des chansons satiriques pour faire comprendre aux attaquants que leur acte est juste. L'intervention poétique permet tout d'abord une réaction contextuelle puis, de par sa forme, admet également une dimension plus universelle. La satire contextuelle dans les deux cas s'affirme comme une parole de force, un moteur pour l'attaque. Mais, bien que très liée aux événements, elle tend (et ce dans les deux traditions) vers la création d'un idéal et le poète incarne une voix de la sagesse. La dimension de témoignage est indissociable des poésies contextuelles mais ces pièces politiques, bien que fortement empreinte de l'événement, offrent tout de même une dimension didactique.

*« (...) le didactisme est, de toutes les tendances de la lyrique médiévale, l'une des plus puissantes et des plus durables ».*⁷⁷

Donc, au-delà du contexte, utilisant l'Histoire comme prétexte d'écriture nous sommes de plus en plus confrontés à une satire universelle s'appuyant en réalité plus sur des prétextes que sur des prétextes, utilisant des motifs connus pour chanter des leçons.

II/ Une satire universelle

La satire contextuelle à recours à des topoï, soit par souci de brièveté, soit pour s'assurer une protection, ce qui prouve les limites de la valeur de témoignage des œuvres satiriques. Les topoï utilisés sont intelligibles rapidement et par un grand nombre d'auditeurs et reprennent souvent des motifs des satires antiques ou des événements bibliques. La satire est en constante réactualisation et ne nécessite plus forcément de situation déictique ni de contextualisation car elle présente en réalité plus des stéréotypes que des événements réels.

a. Le déclin du monde

Juvénal avait déjà remarqué que la ville de Rome devenait vile. Nous remarquons qu'au Moyen âge, Adam de la Halle semble faire écho à la satire de l'aède dans sa pièce sur Arras :

⁷⁷ *Op.cit.* p. 172.

« Arras, Arras! vile de plait
 Et de haïne et de detrait,
 Qui soliés estre si nobile,
 On va disant c'on vous refait!
 Mais se Diex le bien n'i ratrait,
 Je ne voi qui vous reconcile.
 On i aime trop crois et pile,
 Chascuns fu Berte en ceste vile
 Au point c'on estoit a le mait.
 Adieu de fois plus de .c. mile!
 Ailleurs vois oïr l'Evangile,
 Car chi fors mentir on ne fait. »⁷⁸

Le trouvère utilise dans cette complainte l'opposition entre jadis et maintenant. En effet, la ville d'Arras était belle mais aujourd'hui elle choit dans le vice. Ce que nous pourrions nommer le genre des *congés d'Arras* a également été utilisé par Baude Fastoul et Jean Bodel. Cependant, Adam de la Halle semble avoir ajouté une dimension plus satirique à son congé et le trouvère, qui fit des études⁷⁹, dépeint la ville comme aurait pu le faire Juvénal. Le déclin ou du monde fait également écho à la chute de Babylone décrite dans l'Apocalypse.

« et post haec vidi alium angelum descendentem de caelo habentem potestatem magnam et terra inluminata est a gloria eius et exclamavit in forti voce dicens cecidit cecidit Babylon magna et facta est habitatio daemoniorum et custodia omnis spiritus immundi et custodia omnis volucris immundae quia de ira fornicationis eius biberunt omnes gentes et reges terrae cum illa fornicati sunt et mercatores terrae de virtute deliciarum eius divites facti sunt »⁸⁰

L'entame du chant d'Adam de la Halle semble d'ailleurs reprendre le rythme des lamentations sur Babylone :

⁷⁸ Adam de la Halle, *Les Congés d'Arras* [traduits par RUELLE, P.]. Paris : Presses Universitaires de France. 2001. Disponible en ligne : <<http://www.classiques-garnier.com.rproxy.univ-pau.fr/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>>. Consulté le 20.05.2012

⁷⁹ Nous savons que les satiristes latins et surtout les textes de Juvénal et Horace étaient enseignés dans les « écoles ».

⁸⁰ « Après quoi, je vis descendre du ciel un autre Ange, ayant un grand pouvoir, et la terre fut illuminée de sa splendeur. Il s'écria d'une voix puissante : « Elle est tombée, elle est tombée Babylone la Grande ; elle s'est changée en demeure de démons, en repaire pour toutes sortes d'esprits impurs, en repaire pour toutes sortes d'oiseaux impurs et dégoûtants. Car au vin de ses prostitutions se sont abreuvées toutes les nations, et les rois ont forniqué avec elle, et les trafiquants de la terre ont forniqué avec elle, et les trafiquants de la terre se sont enrichis de son luxe effréné. » »

Latine Vulgate Bible Online, Biblia Sacra Vulgata, Study, Search, [en ligne], [consulté le 20/05/2012]. Disponible sur Internet : < <http://www.drbo.org/lvb/>>

Traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem. In, La Bible de Jérusalem. Paris : Les éditions du Cerf, 1998. 2117p. p. ?

« vae vae civitas illa magna Babylon civitas illa fortis quoniam una hora venit iudicium tuum »⁸¹

La satire est un miroir grossissant et le thème du déclin d'une ville voire du monde est en réalité topique.

Donc, bien qu'il soit possible de comprendre une réception humaine d'un événement grâce à la satire, il faut tout de même parvenir à dégager la source blâmable de la manière dont elle est blâmée, autrement dit, trouver la juste proportion entre ce qui est réel et ce qui est topique. Or, dans la poésie satirique, le motif du déclin du monde semble être souvent de l'ordre du topos.

b. Jadis et Maintenant

En effet, le temps passé était faste mais le monde a sombré à présent, il est dirigé par les vices. Les poètes de tous les horizons tentent, par leurs chants et par leurs vies, d'être des exemples d'éthique. Bertran de Born chante *« Al segle truan »*⁸² et Rutebeuf, dans sa complainte sur les plaies du monde, porte un regard qui semble véridique sur un monde rempli d'amertume.

*« Rimeir me covient de cest monde
Qui de touz biens ce wide et monde. »⁸³*

Mais, si cette pièce semble exprimer une réalité, c'est peut-être surtout parce que la vision que nous avons aujourd'hui du Moyen âge est biaisée. Dans la poésie lyrique satirique en langue d'oc et d'oïl, jadis semble toujours être mieux que maintenant et ce passé perdu pour toujours s'apparente à s'y méprendre à l'Eden. La vie était lumineuse, le luxe dirigeait la société, mais pas l'avarice. Jeunesse combattait et surpassait vieillesse.

*« Mais tout aussi com draperie
Vaut miex que ne fait fraperie,
Valurent miex cil qui ja furent
De seux qu'or sont, et il si durent,
Car ciz siecles est si changiez
Que uns leux blans a toz mangiez*

⁸¹ « Hélas, hélas ! Immense cité,
Ô Babylone, cité puissante,
Car une heure a suffi pour que tu sois jugée ! »
Op.cit. p. ?

⁸²Bertran de Born, « Gent accueillir e donar ses cor vaire ». In, GOUIRAN, G. *Le seigneur-troubadour d'Hauteafort : l'œuvre de Bertran de Born*. Aix-en Provence : Université de Provence, 1987. 643p. p.174

⁸³ RUTEBEUF. *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p 71.

*Les chevaliers loiaux et preux.
Por ce n'est mais ciz siecles preuz. »⁸⁴*

Pour le troubadour pessimiste Marcabru il ne semble pas non plus y avoir d'espoir pour ce monde qui décline. Cependant, il faut bien prendre en compte que la déchéance est topique et qu'elle ne doit pas être comprise comme un témoignage. La satire est hors du temps.

*« Per que.l segles es badalucx
Don malavey' e desturbier »⁸⁵*

Pourtant, nous nous rendons vite compte que les troubadours et les trouvères sont achroniques et respectent les règles dictées par un idéal intemporel.

*« Amors soloit faire jaidis
Plux de miraicles ke li saint,
Maix or est tous perdus ses pris
Et li bruis des tornois remaint. »⁸⁶*

Or, pour eux, l'incarnation de l'idéal semble s'être faite dans un passé, incarné par le terme « jaidis », temporellement marqué. La perfection recherchée n'est pas utopique puisqu'elle s'est déjà réalisée et est en réalité simplement évanouie. Les satiristes condamnent topiquement le monde présent et se comportent selon les lois de jadis. Leur anachronisme voire leur atemporalité vérifie l'idée de sagesse qu'ils incarnent.

*« J'ay veu l'eure qe par servise
Conquist hom riche garisoun.
Ore est li tens si a devise,
Qi mieuz sert meins ad geredon. »⁸⁷*

Le trouvère anonyme atteste, grâce à l'emploi du passé puis du présent, sa longue expérience du monde. Il peut condamner les mœurs contemporaines car il a connu le faste du passé ou tout était juste et bon. Ainsi, Arras, avant d'être l'objet de la complainte d'Adam de la Halle, semblait être « ja » une ville digne d'un Eden :

⁸⁴ RUTEBEUF, *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p.78.

⁸⁵ MARCABRU, *Poésies complètes du troubadour Marcabru* [publiées avec traduction, notes et glossaire par J.-M.-L. Dejeanne]. Toulouse : Privat, 1909. 298p. p.11

⁸⁶ Gontier de Soignies, « Li xours comence xordement ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.450.

⁸⁷ « J'ay veu l'eure qe par servise ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p. 272.

*« Arras, ki ja fus
Dame sans refus
Del país,
Tu es confondus,
Traïs et vendus
Et haïs. »⁸⁸*

L'accumulation contenue dans les trois derniers vers mime la déchéance. Il n'est pas rare de trouver en vers introductif des pièces satiriques une utilisation du passé pour mieux remettre en cause le présent. Ainsi, remplaçant la traditionnelle reverdie de la *cansó*, le *sirventès* ou la chanson satirique annonce son ouverture par un regret. Parfois également, la reverdie se mue en un temps froid, glacial même qui annonce la tristesse du temps. Ces métaphores pullulent dans les traditions du nord et du sud. Les premiers vers au passé sont une annonce satirique.

*« Era, pueis inèrns es el fil,
Que d'aigas glasson mais de mil
Aí cor de far un sirventès ; (...) »⁸⁹*

Le temps ne peut pas être beau puisque le poète n'est pas chargé d'un message gai. Le lien établi entre texte et contexte trouve dans une pièce de Marcabru une explication et un exemple.

*« Per l'aura freida qui guida
L'invern qu'es tant plens d'iror,
L'auzeill qu'us no.n brai ni.n crida
Sotz foilla ni per verdor,
Car l'estiu, a bell' aizida
Mesclon lor joia certana. »⁹⁰*

Le *sirventès* s'ouvre sur un environnement néfaste, dépeint un endroit où il ne fait pas bon vivre, un lieu de désolation. Ainsi, dans les poésies satiriques et morales des troubadours, nous trouvons à plusieurs reprises le champ lexical de la froidure et du gel qui forment un paysage mortuaire. Cette métaphore est bien entendu la représentation de la société qui dérive.

*« C'est au nom d'un passé embelli, entièrement placé sous la bannière de
Fine Amour, que s'opère la critique du présent abâtardi. »⁹¹*

⁸⁸ « Arras, ki ja fus ». *Op. cit.* p. 266.

⁸⁹ Bonifaci de Castelana. « Era, pueis invèrns es el fil ». In, BEC, P. *Florilège en mineur : Jongleurs et troubadours mal connus*. Orléans : Paradigme, 2004. 405p. p.150.

⁹⁰ MARCABRU. *Poésies complètes du troubadour Marcabru* [publiées avec traduction, notes et glossaire par J.-M.-L. Dejeanne]. Toulouse : Privat, 1909. 298p. p.174.

Même dans les pièces les plus contextuelles, ces appels tendent à introduire le propos satirique protégé par une volonté morale voire courtoise. Si l'on poursuit la lecture de la poésie présentée ci-dessus, nous remarquons que le troubadour s'attaque au roi Henri III d'Angleterre « *et consacre une strophe entière (la troisième) à vitupérer contre Jacques I^{er} d'Aragon (...)* »⁹²

*« E'l flacs reis cui es Aragos
Fa tot l'an plach aman gasos;
E fora'lh plus bèl, ço m's vis,
Que demandès amb sos baros
Son paire, qu'èra pros e fils,
Qui fòn mortz entre sos vezis,
Tro fos dos tantz aquiriât. »*⁹³

Bien qu'elle tente d'être contextuelle, la poésie satirique est tissée de multiples topoï liés directement à sa forme et au fond qu'elle développe. Donc, au-delà de la valeur de témoignage, il faut percevoir une dimension bien plus universelle. En effet, les pièces condamnatrices semblent pousser au loin un idéal courtois qu'en réalité elles alimentent. La poésie lyrique satirique devient pieuse en langue d'oïl, une prière, un appel au secours et le registre satirique joue un rôle argumentatif dans la complainte.

*« Douce dame virge Marie,
La roïne de paradis,
Vostre conseil et vostre aïe
Requier et requerrai touz dis. »*⁹⁴

Le poète est son propre avocat. Son chant est un plaidoyer pour que le poète puisse être baptisé. La satire est implicite puisque le poète fait une prière, destinée à Marie. Le trouvère met en cause ceux qui lui interisent le baptême depuis si longtemps et demande à être vengé :

*« Que de ceus m'achat vengem
Qui crestienté m'ont vee ».*

⁹¹ GROSSEL, Marie-Geneviève. Entre rire et chastoïement, Les chansons satiriques et bachiques : remarques sur un genre à (re)définir. In Berthelot, Anne. « *Pur Remembrance* » : mélanges en mémoire de Wolfgang A. Spiewok. Reineke-Verlag : Greifswald, 2001. 342p. p.174.

⁹² BEC, P. *Florilège en mineur : Jongleurs et troubadours mal connus*. Orléans : Paradigme, 2004. 405p. p.149.

⁹³ Bonifaci de Castelana. « Era puis inveèrns es el fil ». In, BEC, P. *Florilège en mineur : Jongleurs et troubadours mal connus*. Orléans : Paradigme, 2004. 405p. p.150.

⁹⁴ « Douce dame virge Marie ». In ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.300.

Dans cette prière, la satire est au service de la plainte et de la requête et les poètes font parfois la demande de quitter le monde terrestre si vil :

*« Car m'aydez, tres puissanz Jhesu,
Duz Deus et deboneyre ! (...)
Fous est ke se afie
En ceste morteu vie,
Ke tant nus contralie
Et u n'ad fors boydie. »⁹⁵*

Cette désillusion sur le monde est insoutenable à tel point que Gontier de Soignies adresse un chant aux sourds qui peuplent le monde. Hors ce chant est vain dès son adresse et le trouvère joue sur l'antithèse, ce qui lui permet de dresser un état du monde en étant résigné. Pour lui, il ne semble plus y avoir d'espoir :

*« Li xours comence xordement,
Xors est li siecles devenus
Et xort en sont toute la gent.
Xors est li siecles et perdus (...) »⁹⁶*

Le poète projette son chant dans un silence absolu, mimant le mutisme d'une société absconse. Cette pièce cache pourtant une violente critique politique grâce à la graphie étonnante du « x » car il semblerait que cela mime l'accent de Blanche de Castille.

« On a pensé que ce serventois, dirigé contre les épouses infidèles et les clercs hypocrites mais surtout contre une aristocratie indifférente et peu généreuse, visait aussi l'accent espagnol que Blanche de Castille (1188-1252) aurait introduit à la cour de France. »⁹⁷

Le déguisement de la critique politique, qui ne nomme plus mais qui imite, prouve une évolution des méthodes satiriques et Pierre-Yves Badel souligne très justement que « *le silence, (...), est structurant, et cela beaucoup plus qu'au terme d'un récit long.* »⁹⁸ Le trouvère, contrairement au troubadour, ne nomme plus son adversaire et fait appel à la parodie. Ce « x », fortement déictique implique une connivence entre l'auteur et l'auditoire. Donc, en réduisant son chant dès la forme mais également dans le fond, le poète offre une dimension didactique forte, détournant la critique politique en une leçon

⁹⁵ « Eyns ne soy ke pleynte fu ». *Op.cit.* p.314

⁹⁶ Gontier de Soignies, « Li xours comence xordement ». *Op. cit.* p.448.

⁹⁷ ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.994.

⁹⁸ BADEL. P.-Y. « La brièveté au risque de l'obscurité. Poétique médiolatine et comique ». In, CROIZY-NAQUET, C. HARF-LANCNER, H. et M. SZKILNIK. *Faire court : l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2011. 357p. p.33.

de morale universelle, puisque seuls ceux qui entendent pourront être sauvés, et laissant à l'autorité supérieure le soin de faire le jugement. La création d'un point de rencontre entre le trouvère et son public permet à la satire de cacher sa dimension politique pour dévoiler son but moral. Le trouveur satirique est celui qui explique autant qu'il cache. Ici, le sens littéral propose une critique universelle tout aussi recevable que la satire politique masquée mais moins dangereuse. Le poète ne condamne plus nommément mais il est simplement bien triste pour le « clergier », les « dames » et les « povres cheveliers », pour ceux qui devraient faire, celles qui agissent mal et ceux qui avaient du prestige. Ces états du monde se répandent et offrent une vision très sombre du temps. Au sud, les troubadours n'applaudissent pas non plus les exploits immoraux de leurs contemporains :

*« Ara pareisson l'aubre sec,
E brunisson li elemen,
E vai li clardatz del temps gen,
E vei la bruma qui fuma,
Don Desconòrtz ven pel mon a las gentz,
E soberetotz als ausèls qu'en son mec
Per lo freg temps qui lur es presentz »⁹⁹.*

Le temps n'est plus à la reverdie pour ce monde décadent. Vieillesse prend le pas sur Jeunesse qui, elle, devient « *fals e flac e sec* »¹⁰⁰. Ces constats sur le monde font frissonner jusqu'aux plus téméraires à tel point que le troubadour Arnaut de Comminges ne sait où mander son jongleur tant le monde est « bestourné » pendant la croisade albigeoise.

« non sai luoc on bon envïar t'aia »¹⁰¹.

Les poètes du nord et du sud sont affligés d'être les (seuls) témoins de la décadence. Cependant, la désillusion semble être la source d'inspiration des troubadours et des trouvères. Ils ont une « conscience malheureuse » qui leur permet d'écrire des vers. Il semble que le poète satirique doive être mélancolique pour poétiser le monde et que le présent ne puisse pas faire figure d'autorité. Ces nains juchés sur des épaules de géants ne peuvent pas voir en leur monde topiquement décadent une source de lumière terrestre.

⁹⁹ Alegret. « Ara pareisson l'aubre sec ». In, BEC, P. *Florilège en mineur : Jongleurs et troubadours mal connus*. Orléans : Paradigme, 2004. 405p. p.110.

¹⁰⁰ Alegret. « Ara pareisson l'aubre sec ». In, BEC, P. *Florilège en mineur : Jongleurs et troubadours mal connus*. Orléans : Paradigme, 2004. 405p. p.110.

¹⁰¹ Arnaut de Comminges. « Be'm plai us usatges que cor ». In, BEC, P. *Florilège en mineur : Jongleurs et troubadours mal connus*. Orléans : Paradigme, 2004. 405p. p.146.

Cette idée de décadence est également reprise par la satire contre les femmes que nous avons déjà pu percevoir grâce à deux allusions malignes au sujet de Blanche de Castille.

c. L'anti féminisme.

La femme tient dans les créations lyriques médiévales une place extrêmement ambiguë. Aimée dans la poésie courtoise, elle devient la source de quasiment tous les maux dans la poésie satirique. Il est vrai qu'une telle a refusé de donner son amour, que l'autre trompe et que la troisième laisse languir d'amour le poète. Ainsi, si dans la *cansó* l'amour est beau, idéalisé et règne en maître, les pièces satiriques quant à elles, en montrant l'inverse, permettent ce que l'on pourrait nommer une « preuve par la négative ». En abhorrant la femme malfaisante, le poète s'inscrit en réalité dans les codes courtois. La satire, en admettant les *topoi*, permet l'élaboration du stéréotype du mal ou tout du moins du mauvais exemple. Comme nous l'avons déjà remarqué dans la satire contre Blanche de Castille écrite par Hue de la Ferté, la femme ne peut pas tenir une place forte. La régente est accusée d'adultère puisque Thibaut ne peut pas être le fils légitime du roi. Nous remarquons que Juvénal avait déjà écrit de violentes satires contre les femmes.

*« Tunc grauis illa uirico, tunc orba tigride peior,
Cum simulat gemitus occulti conscia facti;
Tut odit pueros aut ficta paelice plorat
Uberibus Semper lacrimis semperque paratis
In statione sua atque expectantibus illam,
Quo iubeat manare modo ; tu credi amorem,
Iu tibi tunc, unruca, places fletumque labellis
Exorbes quae scripta et quot lectura tabellas,
Si tibi zelotypae retlegantur scrina moechae. »¹⁰²*

Pour Juvénal, les femmes étaient déjà à la source de nombreux maux, mais la satire féminine médiévale prend une dynamique plus chrétienne c'est-à-dire qu'au-delà de la satire terrestre les femmes sont classées en fonction de leur ressemblance à Eve qu'il faut châtier ou à Marie qu'il faut louer.

¹⁰² « Jamais la femme ne se montre plus odieuse à l'égard de son mari que quand, pire qu'une tigresse privée de ses petits, elle dissimule sous de feints gémissements quelques secrètes perfidies qui la travaille. Elle s'emporte contre les mignons, pleurnichent à propos d'une maîtresse imaginaire. Elle a toujours une provision de larmes toute prête qui attendent à leur poste qu'elle leur prescrive de quelle façon couler. Tu prends cela pour de l'amour, tu te rengorges, et de tes lèvres tu sèches ces pleurs benêt que tu es ! Tu en lirais des lettres, des billets si la cassette de cet adultère jalouse s'ouvrait pour toi ! »

JUVENAL, *Satires* [texte établi et traduit par De LABRIOLLE, P. et VILLENEUVE, F.], satire VI. Paris : Les Belles Lettres, 1962. 204p. p 69 Vers 270-277.

1. *Entre Marie et Eve.*

La femme dans la satire s'incarne dans l'une de ces deux images. Elle peut être Eve tentatrice ou Marie pure, mais elle est rarement à l'image de la réalité.

« *Eve trestout le mont confondi
Je le vos di
Mes la mere Dieu respondi
Por la notres partie.* »¹⁰³

Eve est, dans la satire, l'image du déclin du monde, tandis que Marie apparaît en salvatrice. C'est dans cette dialectique que se construisent, au nord et au sud, les pièces lyriques satiriques mais aussi courtoises. En effet, en vantant l'amour virginal, les poètes condamnent l'amour de la femme charnelle incarnée par Eve. En élevant leurs chant vers une poésie ostensiblement sacrée, les poètes satiriques participent également à l'accomplissement des idéaux courtois. La satire et la chanson d'amour, le *sirventès* et la *cansó* sont les deux pôles qui tendent vers un même idéal. Peire Cardenal rappelle dans un *sirventès* la suprématie de Marie.

« *Tu restauriest la follia
Don Adams fon sobrepres,
Tu iest l'estela qui guía
Los passans el san paes,
E tu iest l'alba del dia
Don lo tieus filhs solelhs es,
Que-l calfa e clarifiá,
Verais, de dreitura ples.
De patz, si-t plai, dona, traita,
Qu'ab to filh me siá feita.* »¹⁰⁴

En accusant la folie d'Adam, le poète accuse Eve de la tentation et se tourne vers Marie pour écrire sa rédemption. Le troubadour de ce fait condamne les amours terrestres auxquels il préfère un amour spirituel et mental. Ainsi, comme le peut *sirventès* se muer en un serventois, le principe moral de la poésie satirique s'affirme dans des chants tournés vers la figure mariale. La satire s'écarte de la vie terrestre afin de marcher sur les voies du Paradis qui donnent de l'espérance. La tentation est forte entre les aspirations du cœur et celles du corps mais une seule voie est vertueuse. Les satiristes préfèrent à

¹⁰³ ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection lettres gothiques, 1995. 1088p. p.290.

¹⁰⁴ Peire Cardenal, « Vera vergena, Maria ». In, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal* [éditées par R. Lavaud]. Toulouse : Privat, 1957. 778p. p.232.

l'image de la dame une force supérieure, une désincarnation parfaite, un idéal accessible seulement au paradis. Le corps ne semble pas pouvoir faire poids dans cet amour virginal puisque ce dernier ne pourra pas être consommé. Ce rejet de l'amour terrestre trouve son apogée dans les pièces misogynes du troubadour Marcabru.

2. *Marcabru le misogyne.*

« Marcabruns si fo gitatz a la porta d'un ric home ni anc no.n saup hom qui.l fo ni d'on. E n'Aldrics del Vilar Fetz lo noirir. Apres estet tant ab un trobador, que avia nom Cercamon, qu'el comensset a trobar (...) Trobare fo dels premiers c'om se recort. De caitivetz serventes fetz e dis mal de las femnas e d'amor. »¹⁰⁵

Ce troubadour est l'un des plus anciens répertoriés. Marcabru éprouvait du dépit face à l'amour car selon sa *vida*, ce misanthrope misogyne n'aima aucune femme et ne fut jamais aimé d'aucune. Pour le troubadour, l'amour est un cache misère qui ne s'attache pas au monde réel.

*« Greu sera mais Amors vera
Pos del mel triet la cera
Anz sap si pelar la pera
-Escoutatz-
Doussa 'us er com chans de lera
Si sol la coa.l troncatz. »¹⁰⁶*

Pour pouvoir créer s'il n'est pas amoureux, le troubadour semble devoir haïr. Le renversement des principes courtois par et pour lesquels s'écrivent les poèmes, inscrit Marcabru dans un contre-courant déroutant. Ce troubadour de basse extraction profite également de certaines pièces pour condamner les principes protocolaires inexplicables qui régissent les cours. Respectant pourtant la finalité morale de la satire, le troubadour qui n'aime pas l'Amour donne des conseils sur Courtoisie et Mesure.

*« Mesura es de gen parlar
E cortesia es d'amar
E qui non vol esser mespres
De tota vilania.is gar
D'escarnir e de folleiar,
Puois sera savis ab que.l pes.*

C'aissi pot savis hom reignar

¹⁰⁵ Vida de Marcabru. In, Marcabru, *Poésies complètes du troubadour Marcabru* [publiées avec traduction, notes et glossaire par J.-M.-L. Dejeanne]. Toulouse : Privat, 1909. 298p. p.1

¹⁰⁶ Marcabru, *Poésies complètes du troubadour Marcabru* [publiées avec traduction, notes et glossaire par J.-M.-L. Dejeanne]. Toulouse : Privat, 1909. 298p. p.80.

*E bona dompna meillurar ; (...)*¹⁰⁷

Marcabru donne des conseils pour une vie sage. Nous remarquons bien ici qu'il ne refuse pas l'amour sage et qu'il loue la courtoisie. Dans ce vers¹⁰⁸ le troubadour réfute l'image misogyne qui lui sera attribuée après sa mort et dicte, dans cette pièce, les lois morales définies par la courtoisie. Son discours se pare de tournures sentencieuses. Lors de l'envoi, nous pouvons remarquer que les troubadours s'échangent des poésies et que le dialogue poétique semble dès lors ouvert entre les poètes satiriques et les poètes courtois.

*« Lo vers e.l son vuoill enviar
A.n Jaufre Rudel outra mar,
E vuoill que l'aujon li Frances
Per lo coratges alegrar;
Que Dieus lor o pot perdonar
O sia pechatz o merces. »*¹⁰⁹

Le troubadour envoie ses chants à Jaufre Rudel mais aussi aux Français afin qu'ils puissent découvrir les plaisirs d'une vie juste, courtoise et mesurée. La poésie ne semble pas dès lors emprisonnée dans des limites géographiques et les chants peuvent passer outre les frontières. Les poètes qui échangent des pièces participent non seulement à l'affirmation des genres mais également à la mise en place des topoï. Certains proviennent de la littérature antique mais d'autres sont créés par la lyrique médiévale. La satire se crée un raisonnement propre, à mi-chemin entre la création contextuelle et universelle, une leçon hors du temps ou plutôt qui s'adapte à tous les temps. Les thèmes sont récurrents entre les traditions d'oc et d'oïl ce qui ne prouve peut-être pas une réception d'une lyrique par rapport à l'autre mais laisse tout de même présager des influences multiples. La satire n'est pas née au Moyen-âge et les motifs satiriques latins semblent trouver des échos dans la poésie lyrique du territoire français. La décadence du monde, l'appel aux croisades, les femmes et même les motifs des chansons politiques trouvent des échos dans les traditions d'oc et d'oïl et peuvent souvent être recoupsés. Donc, même si le traitement lyrique n'est pas le même entre les troubadours et les trouvères, les thèmes abordés sont semblables. Ainsi, si nous pouvons prouver une correspondance poétique entre la France et son Midi grâce à Bertran de Born et son

¹⁰⁷ *Op.cit.* p. 62.

¹⁰⁸ Quand Marcabru écrivait ses chansons, le genre du *sirventés* n'était pas encore établi. Le troubadour indique par ailleurs : « (...) *tot quant hom cantava eron vers* ».

Op.cit. p. 1.

¹⁰⁹ Marcabru, *Poésies complètes du troubadour Marcabru* [publiées avec traduction, notes et glossaire par J.-M.-L. Dejeanne]. Toulouse : Privat, 1909. 298p. p.63

Isembart en Artois ou la double réception de la rotruenge du roi Richard nous ne pouvons tout de même par établir que l'une des deux lyriques ait été hégémonique. Certes l'antériorité chronologique des troubadours sur les trouvères nous pousse à croire à une influence qui partirait du sud et irait vers le nord mais nous pensons que l'influence est en réalité plus un dialogue poétique. L'homogénéité des thèmes sur le territoire français admet une réception d'un bagage satirique mais aussi une évolution car d'abord contenue dans un genre chez les latins, la satire semble déjà s'en dégager chez les troubadours. En effet, le *serventés* regroupe tous les thèmes non courtois. Ce groupement très vaste permet en réalité à une multitude de registres de s'affirmer pour masquer la critique pure. Donc, le *serventés*, qui aurait dû être le témoin critique de l'événement ne peut pas simplement être défini par son empreinte contextuelle. La satire médiévale semble être en construction, cherchant sa place entre genre et registre, oscillant ostensiblement entre affirmation de la vérité et détournement parodique. C'est un réel dialogue de construction qui s'établit entre les langues d'oc et d'oïl autour du sujet satirique car forme et fonds sont en perpétuelle évolution au fur et à mesure des rencontres et des mouvements sociaux. Ainsi, dans ce dialogue poétique qui s'établit sur le territoire français nous remarquons l'importance de la voix des poètes qui semblent tous se diriger sur la même voie. La poésie satirique semble s'établir au-delà du clivage linguistique ou historique et les trouveurs, du nord et du sud, partagent un seul et même idéal.

III. Une voie vers la lumière

a. L'interprétation et la connaissance

La marche satirique se place en regard de la marche chrétienne. En effet, en bannissant les sources de malheurs dans la satire et en les exposant grâce à des pièces lyriques ou non, les poètes satiriques participent également au développement d'un idéal. En montrant la marche à ne pas suivre dans la poésie satirique, les trouveurs indiquent en réalité les bienfaits d'une vie juste. Donc, au-delà de la satire, l'analyse des textes est nécessaire à la compréhension bénéfique des chants virulents. L'interprétation des textes satiriques à visée universelle est essentielle afin de mieux comprendre le double discours induit par la critique. La satire ne peut pas se suffire à elle-même dans les œuvres lyriques médiévales. De ce fait, la satire, en prohibant les actions viles, permet en même temps la glorification des bonnes actions.

« *Envie, orguels, malvestiés, felonnie*

*Ont le siecle si tout a lour voloir
Ke loisaulteis, valors, joie et franchise
Et tuit li bien sont mis en nonchaloir. »¹¹⁰*

Le trouvère présente ici non seulement les vices qui dirigent topiquement le monde mais aussi les vertus perdues. Dans ces quatre vers, nous sommes face à une psychomachie où le vice semble l'avoir emporté sur le monde. Cependant, la satire des actions viles ne se fait que grâce à l'énumération des vertus. Ces quatre vers sont construits sur un système répétitif qui énonce d'abord l'état tenu comme vrai puis l'état passé afin de prouver non seulement une dégradation mais aussi de promouvoir la valeur des temps passés. Donc, si les vices ne sont identifiables qu'en fonction des vertus, le contraire semble également possible. Le poète dresse ici un constat sur le monde dans lequel il ne se sent pas à sa place :

*« Deus, keil dolour quant ceu c'ai plus amee
Me convandrait por felons eschiveir !
Ne.l derai voir, dame, s'il vos agreee.
Lor malvestiés ne nos puet riens greveir,
Ne bone amor ne doit por eaus fauceir,
Car ki voroit atendre lor cellee
En fol espoir poroit son tens useir. »¹¹¹*

La réflexion sur le monde permet aux poètes satiriques du nord et du sud d'analyser les bienfaits et les méfaits de la vie terrestre. Le trouveur ne peut pas trouver sa place dans le monde puisque la poésie lyrique grâce à laquelle le poète ordonne sa vie est dirigée par des lois courtoises, construites sur un idéal de vertu pour et par lequel toutes les actions se justifient. L'interprétation et surtout la connaissance du bien permet au poète satirique de décrier le monde présent afin de glorifier le monde parfait. Or, l'idéal et la perfection ne peuvent pas se réaliser et c'est bien dans cette tension que se crée la majeure partie de l'œuvre satirique. Qu'elle soit motivée par un univers perdu ou un idéal non atteignable, la poésie satirique donne les preuves d'une décadence terrestre et implique logiquement un dépassement. Cette dialectique est à la fois la motivation et la limite de la poésie satirique car en effet, cette dernière ne peut pas se construire seule. La satire doit promulguer un message en étant sûre qu'il sera entendu et compris. Donc,

¹¹⁰ ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.276

¹¹¹ ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.276

quand les poètes dénigrent l'Enfer, ils doivent également vanter le Paradis. Le trouveur satirique a besoin des deux forces pour pouvoir créer et s'assurer un auditoire et une protection.

b. La voie vers le paradis

La poésie satirique paraît être créée pour tracer une route vers un lieu parfait, inéluctablement différent du monde dans lequel évoluent les poètes. En effet, même dans la satire, les trouvères semblent éternellement en quête du lieu du repos éternel.

Les premiers troubadours jouent autour des termes aizi et aizimen¹¹² qui traitent de ce lieu indéfini mais dans lequel il fait bon vivre.

« L'aise est l'espace organisé à travers duquel chacun étant placé dans le voisinage de l'autre, là où il doit être occupé son lieu propre. »¹¹³

Dans l'Eneas, au XII^e siècle, dans l'expression « en ese », l'aise désigne un lieu adjacent permettant une meilleure vie. R. Dragonetti conclut son article sur ces lieux sans réelles frontières en écrivant que :

« Celui qui découvre ce lieu, retrouve le secret d'une réconciliation avec soi-même et le monde, au sein d'une demeure : l'habitation d'Amour, dont seule la parole du chant révèle l'harmonie. »¹¹⁴

Cette citation de R. Dragonetti traite d'une réconciliation. Or, s'il y a réconciliation c'est qu'il semble y avoir eu rupture. Nous percevons difficilement la rupture dans la poésie courtoise puisqu'il semblerait que ce soit plus une recherche. Néanmoins, la satire offre le point de crise nécessaire pour qu'il y ait réconciliation. Donc, pour trouver l'harmonie il faudrait tout d'abord connaître un état de crise puis l'intellectualiser, le verbaliser. Les trouveurs satiriques du nord et du sud semblent pouvoir découvrir la demeure d'Amour.

Les premiers troubadours utilisent une idée d'espace liée intrinsèquement avec le thème de la poésie. L'aise est une maison de délices dont la porte est fermée à tous ceux qui n'ont pas trouvé l'harmonie. Cette dernière semble pouvoir être trouvée par les trouveurs satiriques puisque même s'ils sont au cœur des discordes, ils en font la critique afin de faire prévaloir les mérites d'une vie juste et honorable et participent en cela au

¹¹² Explication aizi et aizimen

¹¹³ DRAGONETTI, R. « Aizi et Aizimen chez les plus anciens troubadours ». In, *La musique et les lettres : études de littérature médiévale*. Genève, Droz, 1986. 489p. p.130.

¹¹⁴ *Op.cit.* p.227.

principe d'harmonie. L'harmonie est représentée par la toute-puissance de la raison dans la poésie satirique. La raison est à la fois le passeport vers une vie heureuse mais aussi le précurseur de la désolation pour la vie terrestre. Ainsi, l'harmonie poétique favorise l'accès à un lieu fermé et comme nous l'avons vu, elle permet également, dans la satire, l'élévation spirituelle. Le lien s'établit logiquement entre la demeure d'Amour, un lieu caché, secret, que seuls les poètes peuvent ouvrir grâce à un voyage initiatique parsemé de vers, et le jardin des délices, aboutissement de la quête religieuse. Eve et Marie vivraient-elles dans le même lieu ?

L'itinérance poétique n'est pas simplement physique puisque tous les poètes satiriques semblent en réalité se contraindre à un voyage mental en direction du paradis.

« Le paradis met en scène un idéal de perfection et de béatitude, montre la fin que la chrétienté assigne à chaque individu et qu'elle se donne à elle-même collectivement. Le paradis, image de la société céleste éternelle, est le lieu où se définit l'idéal de la société terrestre. »¹¹⁵

Les trouveurs qui aspirent à aller au paradis chantent leurs confessions. Ils admettent leurs torts, avouent leur culpabilité et se repentent des mauvaises actions.

*« Laissier m'estuet le rimoier,
Car je me doi moult esmaier
Quant tenu l'ai si longuement.
Bien me doit li cuers larmoier,
C'onques ne me soi amoier
A Deu servir parfaitement,
Ainz ai mis mon entendement
En geu et en esbatement,
C'onques n'i dignai saumoier. »¹¹⁶*

Rutebeuf regrette d'avoir trop profité de la vie, d'avoir succombé aux joies physiques, mais remercie Dieu de lui avoir donné son intelligence. La repentance est d'ailleurs un motif assez fréquent de la lyrique¹¹⁷ et elle est intrinsèquement liée à la satire. En avouant les forces et les faiblesses de son caractère, le poète prouve que l'humain est capable du meilleur comme du pire mais qu'il peut également user de son esprit afin de s'engager sur la meilleure voie. En chantant les vices, les trouveurs indiquent en réalité la voie à ne pas

¹¹⁵ BASCHET, J. *Le sein du père : Abraham et la paternité dans l'occident médiéval*. Paris : Gallimard, 2000. 413p. p.167.

¹¹⁶ RUTEBEUF. « Ci coumence la repentance rutebeuf ». In, RUTEBEUF, *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris :Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p.333

¹¹⁷ PAYEN, J.-C. *Le motif du repentir dans la littérature française du Moyen Age : des origines à 1230*. Genève : Droz, 1967. 650p.

suivre. Il paraît dès lors important de faire une lecture complémentaire des œuvres satiriques et courtoises afin de mettre en regard les deux idéaux. Le poète, courtois ou satirique s'affirme en tant que modèle de vie terrestre et respecte un principe inscrit dans la Bible :

*« fili peccasti non adicias iterum sed et de pristinis deprecare ut tibi remittatur »*¹¹⁸

Le poète, dont nous avons démontré la supériorité, est capable de chanter, d'une seule voix, les joies et les peines qui mènent sur la voie du paradis.

c. Le chemin de la vie

La métaphore autour du chemin, sentier, voie, est très présente dans la poésie satirique médiévale. Nous devons également remarquer qu'elle reprend des images déjà présentes dans les proverbes de Salomon.

*« in semita iustitiae vita iter autem devium ducit ad mortem »*¹¹⁹

Quand il est droit, le chemin est la métaphore de la justice, thème récurrent de la poésie satirique. En ne s'écartant pas de la voie recommandée, les poètes filent vers le jardin des délices. La satire présente la voie du shéol qu'il ne faut pas emprunter. La vie juste est un sentier escarpé, semé d'embûches alors que souvent, la voie des enfers est plus facile d'accès comme cela est présenté dans l'ecclésiastique :

*« via peccantium conplanata lapidibus et in fine illorum inferi et tenebrae et poena »*¹²⁰

¹¹⁸ « Mon fils ! Tu as péché ? Ne recommence plus
Et implore le pardon de tes fautes passées. »

La vulgate de Saint-Jérôme, L'ecclésiastique 21 : 1.

Latine Vulgate Bible Online, Biblia Sacra Vulgata, Study, Search, [en ligne], [consulté le 20/05/2012]. Disponible sur Internet : < <http://www.drbo.org/lvb/>>

La Bible de Jérusalem [traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem]. Paris : Les éditions du Cerf, 1998. 2117p. p.1152

¹¹⁹ « Sur le sentier de la justice : la vie ;

Le chemin de la perversion mène à la mort ». La vulgate de Saint-Jérôme, Proverbes de Salomon 12 : 28

Op.cit. p.1017

¹²⁰ « Le chemin des pécheurs est bien pavé,

Mais il aboutit au gouffre du shéol. » La vulgate de Saint-Jérôme, L'ecclésiastique 21 : 1.

Latine Vulgate Bible Online, Biblia Sacra Vulgata, Study, Search, [en ligne], [consulté le 20/05/2012]. Disponible sur Internet : < <http://www.drbo.org/lvb/>>

La Bible de Jérusalem [traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem]. Paris : Les éditions du Cerf, 1998. 2117p. p.1153.

La mauvaise voie est plaisante puisqu'elle n'est pas contraignante mais elle mène en enfer et, comme dans la vie (puisque le chemin en est une métaphore), il est impossible de faire demi-tour.

*« N'i gardent voie ne sentier
Par ou onques passast droiture ;
De cele voie n'ont il cure (...) »¹²¹*

Quand Rutebeuf condamne ceux qui suivent une mauvaise route, Bernard Sicart de Marvejols félicite les honnêtes clercs qui suivent une bonne voie.

*« Franca clerchia
Gran ben dei dir de vos,
E s'ieu podia
Diria'n per un dos :
Gen tenètz via
Et ensenhatz la nos; (...) »¹²²*

Suivre la bonne voie semble assurer la vie, la rendre valable. Cette métaphore du chemin reprend tous les principes courtois énoncés jusque-là comme « dreitura » et « mezura » par exemple, puisque avoir un caractère stable et mesuré permet un voyage sans tracas. L'harmonie est primordiale pour traverser la vie. Ainsi, pour Peire Cardenal, le poète, maître d'harmonie, est le guide parfait pour mener une dame qui veut accéder à la valeur.

*« Domna que vas ves Valénsa
Deu enan passar Gardón ;
E deu tener per Verdon
Si vol intrar en Proénsa.
E si vol pasar la mar
Pren un tal guvernador
Que sapcha la Mar majór,
Que la garde de varar
Si vol tener vas lo Far. »¹²³*

Le cryptage métaphorique autour du voyage est important dans ce poème. Certes, ce n'est pas une satire que Peire Cardenal fait ici mais un itinéraire pour accéder à la prouesse. Le poète est présenté comme un clairvoyant, un berger moral et propose des itinéraires. Donc, même dans les écrits du poète occitan le plus satirique, nous devons

¹²¹ RUTEBEUF. « L'état du monde ». In, RUTEBEUF, *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p.p.81

¹²² Bernard Sicart de Marvejols. « Ab grèu cossire ». In, *Anthologie des troubadours* [textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec]. Paris : 10/18, 1979. 442p. p.279.

¹²³ PEIRE CARDENAL. « Domna que va ves valénsa ». In, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal* [éditées par R. Lavaud]. Toulouse : Privat, 1957. 778p. p.28.

remarquer que le but est toujours tourné vers le respect des principes courtois. Les deux voies, celles d'Enfer et de Paradis sont dès lors tracées et trouvent toutes deux un écho dans la satire. En effet, en indiquant la voie du shéol, les poètes satiriques participent également par contraste à la création d'une voie idéale. Dans la voie d'Humilité, autrement nommée la voie de Paradis, Rutebeuf qui fait un songe, décrit dans un premier temps la voie qui mène en Enfer :

*« Li chemins est biaux et plaisans,
Delitables et aaisans :
Chascuns i a a sa devise
Quanqu'il sohaide ne devise.
Tant est plaisans chacuns le va,
Mais de fort hore se leva
Qui le va, se il n'en repaire. »*

Le trouvère n'emprunte pas ce chemin aux allures gracieuses et préfère emprunter un petit sentier. Le soir, il rejoint la demeure de Pénitance qui lui fait une description des vices allégorisés qu'il aurait rencontré s'il avait suivi la mauvaise voie. A la fin de l'énumération, le poète se remet en marche, décrivant la voie de Paradis :

*« Mout i a entrapeuze voie
Ansois c'on i puisse venir,
Qui n'i met grant poinne ou tenir. »*

Le trouvère indique la voie à suivre et prévient des difficultés. Il semblerait alors qu'au-delà de la satire, voire de par les leçons de la satire, se crée un principe de courtoisie pieuse. La satire n'interdit plus comme pouvait le faire le sermon mais elle montre, explique les dangers du péché. Elle est la représentante poétique de l'expérience et c'est certainement pour cela que son discours doit s'appuyer sur une théorie. La satire ne prône pas seulement la condamnation mais aussi et surtout l'élévation et le changement. Il semble dès lors impossible de séparer les voies d'Enfer et de Paradis, tant leur lecture est liée. Le poète satirique apparaît comme un guide dans les ténèbres, il est le Virgile de Dante. Le monde réel illustre les ténèbres, qu'il faut traverser pour accéder à la lumière. En conséquence, la tension vers un lieu idyllique semble être la source morale de la poésie satirique. Cette dernière chante l'Enfer pour éclairer le chemin des sages. Les trouveurs satiriques chantent en vers pour aller vers ailleurs. Ainsi, en prônant un voyage physique, celui de la croisade, Thibaut de Champagne marche également mentalement sur la voie de paradis.

*« Or s'en iront cil vaillant bacheler
Qui aiment Dieu et l'eunor de cest mont
Qui sagement vuelent a Dieu aler ;
Et li morveux, li cendreux demorront ;
Avugle sunt, de ce ne dout je mie. »¹²⁴*

La tension vers Dieu modèle la poésie satirique qui devient ostensiblement pieuse. En suivant ce mouvement, Rutebeuf, après s'être repenti, écrit une vie de Sainte, véritable témoignage hagiographique. Peire Vidal veut également se faire pardonner ses fautes.

*« Que vielhs, paubres, sofrachós,
Venc entre'ls rics, vergonhós :
Per qu'òm deu cercar garena,
Ans que torn en decazensa. »¹²⁵*

Ce *sirventés-cansó* de Peire Vidal réunit les principes de la satire au profit de la courtoisie. Cette alliance, ici manifeste, est pourtant la majorité du temps sous-entendue dans les pièces satiriques. Le troubadour se repent de ses fautes passées et glorifie la puissance du salut. Mais si l'espoir d'aller en Paradis modèle la poésie satirique morale et didactique, la crainte de l'Enfer est, elle, toujours très présente.

*« En songe doit fables avoir,
Se songe puet devenir voir
Dont sai-ge bien que il m'avint
Qu'en sonjant un songe me vint,
Talent que pelerin seroie. »¹²⁶*

Sous la plume acerbe le Raoul de Houdenc, le songe d'Enfer peut devenir vrai. Le poète fait un cauchemar éveillé et nous livre ses impressions sarcastiques sur le monde en péril. Le poète croise les allégories des péchés mais ne reste point en leur compagnie, ce qui affirme son caractère fort et son autorité puisqu'il peut aller aux enfers sans jamais faillir. Logiquement, le poète qui achève son voyage dans le shéol mène son lecteur sur la voie de Paradis, ce qui prouve qu'une lecture conjointe est nécessaire.

*« Ci fine le songes d'Enfer :
Diex m'en gart esté et yver !
Après orrez de Paradis
Diex nous i maint et nos amis »¹²⁷*

¹²⁴ Thibaut de Champagne. « Seignor, saichiés qui or ne s'en ira ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : le Livre de poche, collection lettres gothiques, 1995. 1088p. p.602.

¹²⁵ Peire Vidal, « Mout es bona terr'Espanha ». In, *Anthologie des troubadours* [textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec]. Paris : 10/18, 1979. 442p. p. 268.

¹²⁶ Raoul de Houdenc. *Le Songe d'Enfer suivi de La Voie de Paradis : poèmes du XIII^e siècle* [Edités par Philéas Lebesgue]. Paris : E.Sansot, 1908. 235p. p.58.

Le Paradis, lui, n'a rien de réel et si dans le songe des Enfers nous retrouvions des allusions au Poitou, à la Provence ou à Paris, dans le rêve du jardin des délices, l'empreinte réelle s'efface entièrement au profit d'un monde qui ne peut pas trouver de repères dans la vie.

*« Je vous dirai assez briefment,
Se je pui et je sai, comment
En sonjant fui en Paradis
Je dormoie en mon lit jadis.
Si me prist telent que g'iroie
En paradis la droite voie. »¹²⁸*

Le poète se fait indiquer la voie la plus sûre pour aller au Paradis et sa poésie, jusqu'alors très satirique, prend une tournure morale chrétienne. Les pièces d'Enfer et de Paradis s'achèvent sur la vision du Jugement Dernier grâce à laquelle le poète continue de mettre en garde les pécheurs qui ne suivent pas la bonne voie. Mais toutes ces recommandations et ces espoirs sont enfermés dans un songe. Le voyage du poète est purement mental ce qui permet de séparer l'esprit du corps. C'est d'ailleurs dans cette séparation que la majorité des œuvres poétiques satiriques se construisent car les trouveurs châtient de leurs mots violents les pécheurs charnels et prient pour les esprits sains et saints.

*« Or vous pri por dieu Jhésu-Christ
Qui le mont estora et fist
Que vous pensez, bon crestien,
Que en cest siècle terrien
Facies vos maus si esclaver
N'en soyez eschars ne aver. »¹²⁹*

Le songe est une illusion, une fiction que les trouveurs cultivent pour créer une image de l'au-delà qui, grâce à la poésie, trouve une incarnation.

Les vers sont les modeleurs de l'imaginaire paradisiaque ou infernal. Ainsi, la tension didactique si présente dans la poésie satirique trouve son apogée dans la description du jardin des délices car nul homme ne peut dédaigner la perfection même si le chemin qui y mène doit faire souffrir les corps.

« Ancor est Diex lai ou il suet,

¹²⁷ *Op.cit.* p.95

¹²⁸ *Op.cit.*p.109.

¹²⁹Raoul de Houdenc. *Le Songe d'Enfer suivi de La Voie de Paradis : poèmes du XIII^e siècle* [Edités par Philéas Lebesgue]. Paris : E.Sansot, 1908. 235p. p. 188.

*Se sai ge bien:
Je ne me desconfort de rien.
Paradix est de teil marrien
C'om ne l'at pas,
Por Deu fleteir, eneslepas,
Ansois couvient maint fort trespas »¹³⁰*

Entre un pas simple vers le trépas et une marche poétique vers la lumière, les trouveurs satiriques semblent avoir choisi la voie du salut.

La poésie satirique se caractérise par son but moral, et la satire, en langue d'oc et d'oïl est un registre qui favorise l'argumentation en faveur d'un idéal. Le *sirventés* des troubadours trouve sa place dans le registre aristocratisant, puisque, comme la *cansó* il permet la projection de l'être dans une vie idyllique. En revanche, en langue d'oïl, bien que la constante morale soit toujours admise, nous remarquons que la satire est ostensiblement cachée par des voiles plaisants et qu'elle nécessite une réflexion. Le didactisme semble plus venir de l'expérience de la réflexion que de l'interdiction. Pour les pécheurs, la repentance est admise et cela prouve un lien fort entre la satire et la pensée chrétienne. Dès lors, le poète, comme un guide, mène son auditoire vers un ailleurs plus harmonieux.

¹³⁰ RUTEBEUF. « La complainte de maître Guillaume de Saint Amour ». In, *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p.162.

Chapitre 3 : Une voix satirique

Dans la satire, le trouveur est sans cesse en train de prévenir, de mettre en garde l'auditoire ou de punir une personne nommée sous couvert de la morale et du didactisme. Le poète semble avoir une place importante car ses chants apparaissent comme des garde-fous.

I/ L'affirmation de l'autorité poétique

Le poète satirique n'est pas concerné par la désincarnation absolue du « je » lyrique comme c'est le cas dans la poésie courtoise. Sa voix, puisque déictique dans les pièces contextuelles, ne peut pas prétendre à une disparition complète. Certes, le trouveur se protège souvent par la dimension morale de ses pièces mais la satire est intrinsèquement liée à une volonté de changement et une subjectivité. En conséquence, bien qu'ils usent de motifs topiques pour voir le monde et ne traitent pas obligatoirement de matière contextuelle, la place du poète satirique s'accomplit dans l'autorité. Le trouveur fait poids afin d'indiquer une manière de voir.

Il faut tout de même préciser l'impact de notre postérité sur la réception des pièces satiriques. En effet, il est impossible de croire que nous ayons gardé trace de tous les chants lyriques satiriques du Moyen âge, et notre étude est dès l'entrée restreinte. Or, nous remarquons une tendance à l'utilisation de motifs topiques dans les témoignages qui nous restent. Cela n'est pas sans lien avec le caractère oral et événementiel de la poésie satirique. En effet, le trouveur, en situation déictique chante sur un fait connu de tous et qu'il n'a pas besoin de nommer pour être actualisé. Donc, si la chanson est plaisante, elle se transmet au-delà des frontières mais aussi et surtout dans le temps. Or, l'impact contextuel diminue à chaque réactualisation du chant. La poésie satirique, qui fut peut être créée pour l'évènement, tend ostensiblement vers une visée universelle. Ainsi, plus le trouveur est déictique face à la situation qu'il commente, plus son chant peut se lier avec un évènement et son autorité va naître naturellement de la complicité entre lui et son public. Cependant, quand un thème satirique dit universel est réactualisé par un trouveur, la satire s'insère dans la visée morale grâce à laquelle elle est protégée. La satire est le fruit d'un constat puis d'une réactualisation infinie. Mais, pour faire poids dans la

réactualisation la voix poétique doit être autoritaire. Pour ce faire, elle utilise de nombreux procédés pour asseoir sa légitimité.

a. Le sermon

1. Des exempla satiriques

Les trouveurs utilisent quelque fois le principe du sermon afin de faire valoir l'autorité de leur chant et de leur voix. En reprenant les méthodes didactiques utilisées par les prêcheurs, ils tentent de faire admettre leurs chants païens en utilisant l'autorité formelle des chants liturgiques. En réutilisant l'exemplum par exemple, le poète satirique permet à l'auditoire de reconnaître une formation poétique mais en détourne le sujet. Le principe argumentatif s'inscrit dans un schéma strict mais auquel il substitue le thème.

L'exemplum¹³¹ est traditionnellement composé comme suit :

- « 1. La leçon de morale ou théologique placée en introduction (=L)
2. Le canal d'information chargé d'authentifier le récit (=I)
3. Le récit en place centrale (=R)
4. L'exégèse allégorique ou moralisante qui est une nouveauté du XIV^e [que nous ne pourrions donc pas étudier] (=E) »¹³²

Nous retrouvons cette organisation dans une chanson satirique anonyme:

*« J'ay veu l'eure qe par servise
Conquist home riche garisoun.
Ore est li tens si a devise,
Qi mieuz sert meins ad geredon.
Çoe font mauveyse gent felon
Qe sunt [si] plein de coveitise,
Par nule gise
Ne dorront çoe q'avront promise
A ceus qe bien servi les out. »¹³³*

Ici, nous avons bien la leçon de morale placée en entête. Le poète utilise les lieux communs des seigneurs méchants et félons et sa pièce est détachée d'un temps précis. En

¹³¹ L'exemplum est selon J. Le Goff : « un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre par une leçon salutaire ». BREMOND, C. LE GOFF, J. et J.-C. SCHMITT, « l'Exemplum ». Turnhout, Brepols, *Typologie des sources du Moyen âge occidental*, n°40, 1982, pp.37-38.

¹³² Polo de Beaulieu Marie-Anne. Étude statistique de la structure lexicale de l'exemplum médiéval (d'après la Scala Coeli de Jean Gobi). In: *Histoire & Mesure*, 1986 volume 1 - n°3-4. Varia. pp. 47-80. p.68

¹³³ « J'ay veu l'eure qe par servise ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.272.

effet, le maintenant est si topique et tant de fois actualisé qu'il est impossible de dire si cette pièce a été créée pour un évènement précis et si les personnages reflètent de vraies personnes.

*« Li grant seigneur par lour cointise
Si beau promettent lour sergans ;
Çoe dient par fause feintise :
« Amis, mult estes bien servant ;
Servez moy a mon talent.
Joe vous dorray, par sein Denise,
De manantise
Taunt qe, kant avrez eu la prise,
Riches serrez e manant. »*

L'insertion du discours direct dans les propos donne une impression de vérité puisque le poète semble simplement répéter ce qu'il a entendu. L'authentification est faite et laisse place au récit car, comme nous le remarquons, le trouvère n'utilise plus le discours direct.

*« Cil s'en joïst en esperance
De la promesse sun seigneur,
[Ne] ne quide aver defailaunce
Dunt ja n'avra bien ne honur. »*

Ici, le poète, bien que déjà pessimiste, tente d'adapter son discours à l'état d'esprit du protagoniste stéréotypé. Mais, sa sagesse lui permet de voir au-delà.

*« Mes qant vendra a chef de tour,
Pur une petite d'estaunce,
Par le mentir d'un escusour,
Si avra il perdu d'enfaunce
Sun servisë e sun labour. »*

Le poète asseoit sa supériorité car il est le seul à savoir. Donc, au-delà de ce récit à « il », c'est la voix topique d'un poète savant qui se fait entendre. Cette vision est renforcée par l'appel à Dieu dans la dernière strophe :

*« Deu, qe fra la haute justise
Dreiturel [et] plein de vertu,
Kant vendra au jour de jüise
Qe touz mesfës serront rendus ?
En enfern serrunt [il] ressuz
[Et] la tendrunt lour manantise.
Coveitise lour ad dessus. »*

Et enfin il conclut sur deux vers qui résument la morale, le récit et l'appel à Dieu.

« Par lour fole mauveise enprise

Le joi du ciel avront perdu. »

Cette construction reflète celle de l'exemplum ce qui marque fortement le lien étroit entre la poésie satirique et la dimension didactique d'une part mais également le fait qu'elle revêt une dimension théologique d'autre part. La poésie satirique insère dans ces chants des exempla types et ce en langues d'oc et d'oïl. De plus, et selon l'étymologie de l'exemplum, la poésie trouve une place dans la justice ce qui implique que sa création découle d'un état de crise. En effet, même quand la parole est détournée comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, la satire n'a de cesse de blâmer les actions viles alors qu'elle vante les mérites et les bonnes mœurs. Néanmoins, J. Le Goff explique qu'il y a une différence entre *l'exemplum antique* et *l'exemplum médiéval*.

« Arme de l'orateur judiciaire ou politique dans l'Antiquité », il devient « un instrument d'édification pour le moraliste chrétien »¹³⁴

La poésie fait office de jugement terrestre et son caractère oral permet la diffusion des lois sacrées et des dogmes courtois. C'est bien dans une dynamique de vulgarisation et d'enseignement, tout comme *l'exempla*, que la satire déploie sa critique usant des outils les plus vendeurs (le rire, l'ironie, la culpabilisation, le sermon...). La société courtoise apparaît comme un exemple, une société idéale qu'il faut retrouver tout comme les hommes, chassés de l'Eden, doivent purger leur peine avant de pouvoir entrer au Paradis. Dans cette même dynamique, l'idéal courtois est perdu mais les poètes satiriques ne cessent de narrer la grandeur et la beauté de ce qui fut, jadis, le monde d'Amour parfait. De plus, et comme dans la fable, nous ne sommes pas, dans la poésie satirique, face à des caractères mais bien face à des rôles associés avec la fonction et le discours progresse de façon linéaire si bien que la fin *« semble (...) découler logiquement de [la] narration. »¹³⁵* Ainsi, Rutebeuf fait la satire des prélats, des clercs, des prêtres, du roi, des chevaliers, des ordres, de bourgeois, des femmes... et associe à chaque classe un vice dont elle ne peut se défaire.

L'exemplum induit un enseignement. Le monde doit être instruit pour pouvoir prétendre aller en Paradis, c'est bien qu'il ne respecte pas naturellement les dogmes chrétiens. La poésie satirique ajoute quelques amendements au système de lois

¹³⁴ LE GOFF, J. « Le temps de l'exemplum (XIII^e siècle). In, *L'imaginaire médiéval*. Paris : Gallimard, 1985. pp. 99-102. p.99

¹³⁵ BOIVIN, J.-M, Fables et brevités au Moyen Âge. In CROIZY-NAQUET, C. HARF-LANCNER, H. et M. SZKILNIK. *Faire court : l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2011. 357p. p. 70

chrétiennes afin de régler le monde terrestre, logiquement mauvais. De ce fait, grâce à leurs chants, les poètes médiévaux satiriques peuvent prendre part à l'éducation du monde. En marge de l'église et en marche contre les ordres, les trouveurs servent de passeurs de sciences morales en utilisant les formes du prêche qui impliquent des lois morales. La sagesse du poète semble venir du pouvoir de voir le monde décadent et d'utiliser la raison à des fins morales voire religieuses. En reprenant le schéma type d'un discours religieux les poètes qui s'étaient insurgés topiquement contre les ordres insèrent leur chant dans une dimension morale forte. Ainsi, l'inspiration suprême de la satire viendrait de la joie d'une vie exemplaire. Les troubadours et les trouvères satiriques semblent se rejoindre sur ce point. La poésie satirique, plus bourgeoise qu'aristocrate en langue d'oïl s'inspire pourtant des idéaux courtois troubadouresques. Plus en lien avec le monde qu'elle commente et condamne, les trouveurs du territoire français utilisent pourtant le même type de procédés pour faire valoir leurs chants.

2. Le poète prophète

Les troubadours et les trouvères satiriques se désignent parfois comme des messagers divins puisqu'en effet, ils vont jusqu'à dire que leurs poésies sont des sermons

« Guiraut de Bornelh lui-même appelle une fois une de ces compositions un sermon. »¹³⁶

Le vocabulaire religieux est fortement développé comme le prouve l'étude de Suzanne Thiolier-Mejean. Nous découvrons tout un champ lexical de l'accusation, du châtement et de la rédemption. Le terme « jutgar » est présent chez de nombreux troubadours. Peire Cardenal, grâce à ses talents moralisateurs, nous permet de mieux comprendre la dimension religieuse du terme « juger ».

*« Maire de Dieu, siatz de mi membran
Lai on seran jujat li pauc e-l gran. »¹³⁷*

Les propos des poètes satiriques peuvent être recoupsés avec quelques proverbes de Salomon. Cette donnée admet la présence du poète dans l'enseignement et lui permet de s'affirmer en tant que voix de raison.

« (...) Ad sciendam sapientiam et disciplinam

¹³⁶ ANGLADE, J. *Les troubadours : leurs vies, leurs œuvres, leur influence*. Crésé : Editions des régionalismes, 2011. 227p. p. 139.

¹³⁷ PEIRE CARDENAL. « Totz lo sabers del segle es foudatz ». In, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal* [éditées par R. Lavaud]. Toulouse : Privat, 1957. 778p. p.526.

*Ad intellegenda verba prudentiae et suscipiendam eruditionem doctrinae
iustitiam et iudicium et aequitatem
Ut detur parvulis astutia adulescenti scientia et intellectus
Audiens sapiens sapientior erit et intellegens gubernacula possidebit
Animadvertet parabolam et interpretationem verba sapientium et enigmata
eorum
Timor Domini principium scientiae sapientiam atque doctrinam stulti
despiciunt (...)»¹³⁸*

Marcabru confirme la lecture des proverbes de Salomon dans son chant XXIX bien que cette référence soit l'une des plus répandue dans la littérature médiévale.

*« E segon que ditz Salamos,
Non podon cill peyors lairos
Acuillir d'aquels compaignos
Qui fant la noirim cogular,
Et aplanon los guirbaudos
E cujon lor fills piadar. »¹³⁹*

Peire Cardenal, dans ses poésies dites morales, reprend également le schéma proverbial à tel point que l'on pourrait comparer la pièce qui suit à un sermon contre les prêcheurs.

*«Predicatòr
Tenc per meillòr,
Quam fai l'obra que manda far,
No fas selui
Que l'obra fui
Que als autres vai predicar. (...) »¹⁴⁰*

Le poète est l'incarnation de la voix sage et le fait que la poésie soit reçue comme un don renforce cette idée d'élection divine.

¹³⁸ «(...) Pour connaître la sagesse et l'instruction,
Pour comprendre les paroles de l'intelligence;
Pour recevoir des leçons de bon sens,
De justice, d'équité et de droiture;
Pour donner aux simples du discernement,
Au jeune homme de la connaissance et de la réflexion.
Que le sage écoute, et il augmentera son savoir,
Et celui qui est intelligent acquerra de l'habileté,
Pour saisir le sens d'un proverbe ou d'une énigme,
Des paroles des sages et de leurs sentences.

La crainte de l'Eternel est le commencement de la science »

La vulgate de Saint-Jérôme, *Proverbes de Salomon* l. 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Latine Vulgate Bible Online, *Biblia Sacra Vulgata*, Study, Search, [en ligne], [consulté le 08/04/2012]. Disponible sur Internet : < <http://www.drbo.org/lvb/>>

La Bible de Jérusalem [traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem]. Paris : Les éditions du Cerf, 1998. 2117p. p.1015

¹³⁹ MARCABRU. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, [publiées avec traduction, notes et glossaire par J.-M.-L. Dejeanne]. Toulouse : Privat, 1909. 298p. p.135.

¹⁴⁰ PEIRE CARDENAL. *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal* [éditées par R. Lavaud]. Toulouse : Privat, 1957. 778p. p.420.

« *En non de Dieu l'esperité
 Qui troibles est en unité,
 Puissé je commancier a dire
 Ce que mes cuers m'a endité !
 Et ce je di la verité,
 Nuns ne m'en doit tenir a pire.
 J'ai coumencié ma matire
 Sur cest siecle qu'adés empire
 Ou refroidier voi charité. »¹⁴¹*

Les troubadours et les trouvères semblent être envoyés par Dieu pour prévenir les hommes. La récurrence du motif du jugement dernier place les poètes dans la peau des prophètes. En réels instructeurs spirituels, ils se placent contre le clergé. En effet, ils sont opposés aux dérives ecclésiastiques mais les idéaux moraux qu'ils développent dans leurs chants sont adossés à la morale chrétienne. Ainsi, face à la déroute de l'Eglise, les véritables bergers sont peut-être des rimeurs.

« *Aiseis averait poene et lait
 A jor de nostre dairien plait,
 Quant Deus costeis, pames et piés
 Mosterrait sanglans et plaiés ;
 Car cil ke plux bien avrait fait
 Serait si tres fort esmaiés
 K'il tramblerait, keil greit k'il ait. »¹⁴²*

Le poète satirique se place au service de Dieu ou de Jésus mais au-dessus du peuple. La satire, dans sa volonté de chanter ce qui est juste ordonne implicitement aux poètes d'être les garants de la raison. Ainsi, que la satire soit politique, morale, religieuse ou populaire, tendant vers la contextualisation ou vers l'universalité, il semblerait que le poète soit, et ce dans les deux traditions, toujours en position de force même quand il est prisonnier¹⁴³. Le trouveur est, dans le registre courtois, inspiré par sa dame pour et grâce à laquelle il écrit et, dans le registre satirique, par une éthique.

« *Deus en set la verité,
 Tut pur autri mesprisun
 Sumes a hunte liveré.
 Sire Deus,*

¹⁴¹ RUTEBEUF. « Les Ordres de Paris ». In, *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p.245.

¹⁴² « Vos ki ameis de vraie amor ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.248

¹⁴³ En effet, même s'il est enfermé, Richard cœur de Lion dans sa rotrouenge a pour lui sa conscience car il avoue faire libérer jusqu'au plus pauvre de ses soldats. Ainsi, ceux qui sont appelés à payer la rançon doivent en fait exécuter un acte moral et juste.

*Ky as mortels
Es de pardun veine,
Sucurez,
Deliverez,
Nus de cest peine.
Pardonez
Et assoylez
Icels, gentil sire,
Si te plest,
Par ki forfet
Nus suffrum tel martire. »¹⁴⁴*

Le juge suprême est divin et ce chant en langue d'oïl s'insère dans une dimension pieuse. Il faut d'ailleurs noter que les interjections à Dieu sont nombreuses et renforcent le pathétique des pièces. Le poète semble être le seul, unique rescapé, qui puisse voir le monde réel.

*« Biaus sires Dieu ! com est amor perie
Et [tuit] li bien k'en soloient venir :
Humiliteis, lergesse et cortoisie. »¹⁴⁵*

Les lamentations sur le temps passé merveilleux se multiplient, Mais ce temps semble en fait éternellement passé, disparu, hors de toute atteinte. On récite à volonté les exploits de Charlemagne dans les gestes alors que les poètes satiriques dévoilent ce que le monde est devenu et nous remarquons sans cesse une « *toute présence du passé dans un univers néantisé.* »¹⁴⁶

Donc, au même titre que l'Eglise a perdu son Eden et qu'elle éduque les hommes pour qu'ils puissent entrer en Paradis, la poésie cherche ce temps passé qui s'est évanoui. Les poètes insèrent dans leurs chants des formes types utilisées pour les discours religieux afin d'affirmer l'autorité de leurs poésies mais également leur supériorité intellectuelle et leur clairvoyance. La place du poète satirique est en tout point semblable des deux côtés de la barrière linguistique. La prise de position et l'affirmation autoritaire font du poète un messager raisonnable et un prophète préventif. La satire apparaît moins comme un témoignage que comme une prophétie.

¹⁴⁴ « Eyns ne soy ke pleynte fu ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.312.

¹⁴⁵ « Envie, Orgeuls, Malvestiés, Felonnie ». In, JEANROY, A. et A. LANGFORS. *Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle*. Paris : Champion, 1921. 168p. p.101

¹⁴⁶ ZUMTHOR, P. *La lettre et la voix : De la « littérature » médiévale*. Paris : Seuil, 1987. 347p. p.205

b. Le sén

Le topos du *sén* (en langue d'oc), *sen* (en langue d'oïl) est inhérent à la représentation du poète comme le prouve Rutebeuf :

*« Garentir? Diex! En queil meniere?
Ne me fist Diex bontés entiere
Qui me dona sen et savoir »¹⁴⁷*

Suzanne Thiolier-Mejean¹⁴⁸ relève cette occurrence du *sen* à plus de 140 reprises dans l'œuvre de 9 troubadours ce qui est une preuve de son importance dans le vocabulaire. Elle le classe dans le champ lexical de l'intelligence près de termes comme « entendemen » ou « entencio. » Son analyse rapproche l'idée de l'intelligence de celle de la sagesse pour laquelle le lexique est peu développé mais très utilisé. Nous retrouvons des termes comme « savieza » chez les troubadours Gavaudan, Cerveri de Girona ou encore Guiraut Riquier, ou le terme « savis » chez Marcabru, Peire d'Auvergne ou encore Raimbaut de Vaqueiras.

Cette idée d'une supériorité du jugement est présente depuis les auteurs satiriques latins car nous remarquons qu'Horace, dans la satire IV, recommande à tout homme de bien d'user de la satire car maniée par un sage elle peut être d'une grande finesse et d'une grande précision. Ceci est accepté également par Peire Cardenal :

*« Ges non me sui de mal dir chastiatz,
Qar de mal far la genz non se chastia.
Que de mal far deu hom aver feunia
E de feunia deu eissir mals glatz
E de mal glat blasmes als encolpatz
E de colpa pena als malfachórs:
Qu'en aissi vai lai on drechura réinha.
E qan non es qui la colpa destréinha,
A tot lo menz lo malditz e-l clamórs
Es als blasmatz ancta e desonórs. »¹⁴⁹*

Sous des allures de repentance, Peire Cardenal continue pourtant toujours de chanter la satire. Ses paroles se justifient bien qu'elles soient blâmables puisque les gens, par leurs

¹⁴⁷ RUTEBEUF, *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p.334.

¹⁴⁸ THIOLIER-MEJEAN, S. *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XI^e à la fin du XIII^e*. Paris : A.G.Nizet, 1978. 653p.

¹⁴⁹ PEIRE CARDENAL. « Ges non me sui de mal dir chastiatz ». In, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal* [éditées par R. Lavaud]. Toulouse : Privat, 1957. 778p. p.321

actes, ne cessent d'alimenter la vilénie. Cette pièce est à rapprocher de la *repentance Rutebeuf* dans laquelle le trouvère s'excuse des actes blâmables qu'il a pu commettre.

*« Tart serai mais au repentir,
Las moi, c'onques ne sot sentir
Mes soz cuers que c'est repentance
N'a bien faire lui assentir.
Comment oserai je tantir
Quant nes li juste auront doutance ?
J'ai touz jors engrassié ma pance
D'autrui chateil, d'autrui sustance :
Ci a boen clerc, a miex mentir !
Se je di : « C'est par ignorance,
Que je ne sai qu'est penintance »,
Ce ne me puet pas garentir. »¹⁵⁰*

Rutebeuf chante ici sa pénitence. Pourtant, il fait aussi une allusion à la polémique universitaire. La repentance n'est pas complète ou tout du moins pas honnête puisqu'il semblerait qu'elle réponde à des règles particulières. En effet, le trouvère reprend pour composer son chant les formes d'une pièce latine qui condamne les jongleurs.

« [...] on peut observer que le Pénitentiel de Thomas de Chobham, écrit vers la fin du XIII^e siècle, définit et condamne une certaine catégorie de jongleurs dans des termes voisins : Sunt...alii qui... sequuntur curias magnatum et dicunt opprobria et ignominias de absentibus ut placeant illis (« Il en est d'autres qui fréquentent les cours des grands et qui pour leur plaire traînent les absents dans la boue ») Cet aveu était donc de ceux que l'on attendait traditionnellement du jongleur pénitent. »¹⁵¹

Rutebeuf détourne la repentance pour y insérer quelques allusions polémiques et satiriques. Le trouvère détache ici le fond de la forme et détourne le motif de l'aveu au profit d'une critique qui paraît beaucoup plus personnelle. Donc, même dans sa repentance nous sentons une volonté de sarcasme et le chant de repentance est en réalité parodique. La voix en est biaisée mais puissante et le trouveur s'impose comme une figure d'autorité. Il est impossible de parler d'un « je » lyrique désincarné dans cette poésie de prise de position. Cependant, nous devons observer que le « je » du poète est tout de même topique, dans les deux traditions, dans l'affirmation de la supériorité. L'autorité didactique du trouveur est également affirmée par la récurrence du thème du jugement voire du jugement dernier. Les mises en accusations sont topiques et laissent

¹⁵⁰ RUTEBEUF, *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p. 332.

¹⁵¹ ZINK, M. *Œuvres complètes de Rutebeuf*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. note p.335

parfois la place à un psychomachie « ou la plainte du « je » chantant s'efface devant celle d'un énonciateur moral anonyme. »¹⁵² La satire contre les femmes en langue d'oïl reprend ce principe. La première strophe dépeint la plainte du « je » chantant et la dernière strophe est une prière à Dieu :

« Ge chanterai, ke m'amie ai perdue ;
Plux bellement ne me sai conforteir.
(...)
De Damedeu soit elle maleïe,
Ki s'amour lait por pior acoentier,
(...)
Se m'aïst Deus, s'en ai malvaix lueir. »¹⁵³

Dans cette satire contre les femmes, le poète se plaint dans un premier temps d'avoir perdu son amie. Cependant, cette plainte se mue rapidement en une vérité générale et offre une place au discours didactique. Enfin, le poème est adressé au juge suprême afin que ce soit lui qui décide du sort. Au-delà de la voix poétique, nous remarquons une élévation morale. Les poètes satiriques sont doués de raison et cette dernière semble être un présent divin.

Cependant, nous avons remarqué que pour les satiristes, la raison s'acquiert par la condamnation topique des actions viles. Ainsi, Rutebeuf, satiriste clairvoyant demande au peuple, en fin pédagogue, de voir le monde tel qu'il est aujourd'hui et chante dans une logique didactique.

« Quar trop est li mondes changiez,
Qui de toz biens est estrangiez.
Vous poez bien apercevoir
Se je vous conte de ce voir. »¹⁵⁴

En appelant le public à regarder la vérité en face, Rutebeuf se place dans une dimension magistrale. Il permet aux auditeurs d'ouvrir les yeux et de se confronter au monde *bestourné*. Il admet que les personnes qui l'écoutent sont capables de jugement puisqu'il leur permet de remettre sa parole en doute. Mais, sûr de lui, le poète ne prend

¹⁵² GROSSEL, Marie-Geneviève. Entre rire et chastoïement, Les chansons satiriques et bachiques : remarques sur un genre à (re)définir. In Berthelot, Anne. « *Pur Remembrance* » : *mélanges en mémoire de Wolfgang A. Spiewok*. Reineke-Verlag : Greifswald, 2001. 342p. p.176.

¹⁵³ « Ge chanterai, ke m'amie ai perdue ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p. 286

¹⁵⁴ RUTEBEUF. *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p.p.93.

pas de risques et sa parole de vérité en devient d'autant plus forte. La parole de vérité est l'une des constantes de la poésie satirique. Que ce soit un genre ou un registre, ce qui est satirique est forcément tenu pour vrai. L'autorité du poète permet d'affirmer une prise de position même si elle est topique. En usant des champs lexicaux de la raison et de la sagesse et en mimant les formes des discours religieux, les poètes du nord et du sud admettent dans leurs chants satiriques des buts moraux. Or, il est possible de penser que ces buts ne sont qu'illusoire tout comme l'autorité masque la critique topique car même quand elle est politique et liée avec le contexte, la satire se pare de motifs universaux. De ce fait, la satire semble avoir besoin des interférences registrales pour exister car seule, et surtout face à la diffusion orale, elle n'aurait pas pu avoir de réception.

Les poètes greffent à la poésie une pression rédemptrice, ce qui a certainement participé au développement didactique.

« Sans doute est-ce vrai à toutes les époques, mais le Moyen Âge a été plus que bien d'autres préoccupé par la pédagogie, par le souci de faire entendre le message moral dont les textes étaient chargés. De la double exigence, docere et placere, les écrivains, fussent-ils romanciers ou poètes, on souvent d'abord respecté la première. »¹⁵⁵

La volonté didactique dans un premier temps puis la dimension morale offrent un terrain parfait au développement de la satire en langue d'oc et en langue d'oïl. Les trouveurs semblent en accord parfait sur la volonté d'éduquer les hommes et de les mettre en garde. Leur intelligence voire leur clairvoyance permet la création de pièces prophétiques dignes des sermons ecclésiastiques. L'atout satirique semble venir de la vision.

1. Voir, savoir et pouvoir

Le principe de la vision est fort et participe à l'affirmation du *sén*. En effet, pour la poésie satirique, le poète est doté d'un regard qui lui permet de savoir et de s'affirmer en tant que détenteur d'un pouvoir intellectuel. Le champ lexical autour de la vision est fortement développé.

*« Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge
E-lh vielh laixan als joves lur maizos,
E quascus pot giquir a son linhatge
Aitans d'efans que l'us puec'esser pros. »¹⁵⁶*

¹⁵⁵CROIZY-NAQUET, C. HARF-LANCNER, H. et M. SZKILNIK. *Faire court : l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2011. 357p. p.10

¹⁵⁶Bertran de Born « Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge ». In, GOUIRAN, G. *Le seigneur-troubadour d'Hautefort : L'œuvre de Bertran de Born*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1987. 643p. p.534

Dans ce *sirventés* sur les vieux et les jeunes, Bertran de Born aime voir que l'autorité est assumée par Jeunesse et le fait savoir en utilisant les motifs *d'enueg et plazer*¹⁵⁷. Cette première vision lui permet d'énoncer dans la suite de son poème ce qui est entendu comme jeune et ce qui doit être traité comme vieux. Le poète dicte des lois universelles, des leçons de conduite après qu'il ait eu sa vision, et affirme par cela sa voix sage. En effet, le troubadour aime voir ce qu'il sait bon et cette attitude lui permet de chanter ce qui ne l'est pas. La poésie satirique s'inspire de la vision du mal et de la connaissance du bien afin d'éduquer les auditeurs. Le savoir vient de la vue mais aussi de l'expérience comme le prouve cette pièce de Gontier de Soignies qui semble reprendre la formule impérative déjà utilisée par Marcabru afin de garantir l'attention de l'auditoire.

*« Bien puet savoir ki amé a
Se bien ou malement m'esta.
Oiés pour quoi :
Car je sui chil ki l'amera,
Si n'en fera plus grant effroi. »*¹⁵⁸

Dans les poésies satiriques, l'expérience est une valeur de l'esprit et tous les hommes n'en sont pas capables comme le prouvent ces quelques vers sentencieux de Rutebeuf dans la complainte de maître Guillaume de Saint Amour.

*« Asseiz pueent chanteir et lire,
Mais mout at entre faire et dire ;
C'est la nature :
Li diz est douz et huevre est dure. »*¹⁵⁹

Le trouveur, en s'astreignant aux règles de son chant, devient un maître d'œuvre, une figure d'autorité qui inculque des principes moraux.

En résumé, comme nous l'avions remarqué jusque-là, le poète n'est pas qu'un faiseur de vers. Il est un passeur de science et la poésie est un simple support. Ainsi, en langue d'oc, nous remarquons l'existence du genre de l'*ensenhamen* qui n'existe pas en langue d'oïl.

¹⁵⁷ Enueg représente ce qui déplaît et plazer ce qui plaît. En jouant avec cette alternance, Bertran de Born propose une vision mesurée entre le vice et la vertu.

¹⁵⁸ Gontier de Soignies, « Chanter m'estuet de recomens ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.452.

¹⁵⁹ Rutebeuf, « La complainte de maître Guillaume de Saint Amour ». In, RUTEBEUF, *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p.154.

« Les *ensenhamens* seraient donc des œuvres de didactisme profane adressées à une classe ou profession. La fonction de ces œuvre ajoute Bartsch, est d'énumérer les devoirs de chaque classe, non pas de façon générale, mais au moyen de traits individuels saisis de la vie. »¹⁶⁰

Il faut également noter l'existence d'un genre hybride, le *sirventes-ensenhamen*, qui use de la force satirique du premier genre pour alimenter les leçons nécessaires au second. Cette association des deux genres prouve qu'en langue d'oc, la satire est réellement emprisonnée dans le *sirventés* mais que l'hybridation permet d'apporter un nouveau registre plus moral et surtout très didactique. Dans le *sirventes-ensenhamen* de Bertrand de Paris de Rouergue, le troubadour adresse un poème à son jongleur afin d'éduquer sa culture littéraire :

« *Anc no saupes chansos ni sirventes,
Vers ni descort qu'en cortadis fezes,
Que no sabers nos marris e us cofon ;
Soven direz so qu'es d'aval d'amon...
Ni no sabetz la novas de Tristan
Ni del rey Marc ni d'Absalon lo bel...
No ni sabetz per que selet so nom
Polamides sul palaitz al prim som. »*¹⁶¹

Ce *sirventés* reprend des principes de l'autorité mais est surtout pour nous la preuve d'une réception des œuvres majeures de la langue d'oïl en langue d'oc. Ce poème, étrange de par sa forme et de par son fond est classé parmi les *sirventés* mais implique les données stylistiques de l'*ensenhamen*. Donc, sous une critique des lacunes littéraires de son jongleur qui inverse le sens des vers quand il chante, le troubadour offre également une galerie des œuvres phares. Le troubadour dans son *sirventés* ne fait pas que brimer son jongleur car au contraire, il expose et éduque.

2. Vérité et autorité

La satire implique une idée de vérité, morale ou chrétienne, mais qui est placée au-dessus du monde réel. Elle participe à l'établissement de principes universaux, bien qu'elle prenne parfois sa source dans des faits contextuels. Elle est intrinsèquement associée à d'autres discours et contribue à l'écriture du réel. En effet, le *sirventés* est souvent lié dans la tradition occitane à d'autres genres. L'alliance par exemple entre le

¹⁶⁰ MONSON, D.-A. *Les ensenhamens occitans : essai de définition et de délimitation du genre*. Paris : Klincksieck, 1981. 192p. p.39.

¹⁶¹ Bertrand de Paris de Rouergue, in, RAYNOUARD, M. *Choix des poésies originales des troubadours*, Tome V. Paris : Didot, 1820. P.102.

sirventès et la *cansó* est tout à fait révélatrice du pouvoir satirique au profit d'un idéal courtois puis l'assemblage entre le *sirventès* et l'*ensenhamen* prouve comme nous l'avons démontré, l'importance du discours satirique pour des fins didactiques. La satire n'est plus seulement un but en elle seule mais elle s'associe avec d'autres registres pour augmenter sa force. Cette idée dépend également de celle de l'autorité poétique puisque le poète transforme la satire en une parole de force et de vérité. Là encore, elle est masquée, cachée mais pourtant acerbe, et participe à la puissance argumentative. Cependant, l'idée de vérité qui nous semble si présente dans la satire n'est en réalité qu'une illusion créée par la force de la voix poétique et les principes satiriques. De plus, le principe de la parole vraie est sans cesse réactualisé dans la lyrique satirique. Rutebeuf affirme la vérité de ses propos à maintes reprises comme dans *l'état du monde* tout d'abord :

« *Je vous di bien vraiment, (...)* »¹⁶²

Ou encore dans *La complainte de maître Guillaume de Saint-Amour* :

« *Sachiez de voir, (...)* »¹⁶³

L'affirmation de la vérité participe à l'autorité poétique mais elle est aussi et surtout dramatisante. En effet, en affirmant la toute-puissance de sa parole vraie, le poète peut sans contrainte faire la satire exagérée mais topique du monde à la dérive.

« *Dirai vos senes duptansa
D'aquest vèrs la comensansa ;
Li mot fan de ver semblansa ;
-Escotatz - (...)* »¹⁶⁴

Le troubadour Marcabru double l'affirmation autoritaire grâce à l'utilisation consécutive, dans les deux derniers vers, du topos de la vérité et de l'impératif. L'autorité poétique se sert de la puissance de la vérité afin d'affirmer la valeur de leur chant.

3. L'allégorie de vérité dans la satire : le bonheur perdu ?

¹⁶² RUTEBEUF, « L'état du monde ». In, RUTEBEUF, *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p. 81

¹⁶³ *Op.cit.* p.154.

¹⁶⁴ MARCABRU. « Dirai vos senes duptansa ». In, *Poésies complètes du troubadour Marcabru* [publiées avec traduction, notes et glossaire par J.-M.-L. Dejeanne]. Toulouse : Privat, 1909. 298p. p. 85.

La vérité tant recherchée par les troubadours et les trouvères devient, en langue d'oïl, une allégorie. En paraissant vivante, les trouvères peuvent alors montrer Vérité en train de mourir. Cette ambassadrice de la vie juste déchoit et les poètes satiriques pleurent leur souveraine défunte.

« *Verités faut, que nul ne la defent.* »¹⁶⁵

Mais si dans cette chanson la vérité disparaît, pour Rutebeuf elle est à l'article de la mort.

« *Or i puet faire lonc demor
Que ja l'i lais,
Car Veriteiz a fait son lais ;
Ne l'oze dire clers ne lais.* »¹⁶⁶

Les poètes satiriques qui affirment leurs paroles vraies semblent être les derniers représentants de Vérité. Néanmoins, il faut que nous remarquions qu'en langue d'oc, l'allégorie n'est pas utilisée et le principe de vérité ne sert qu'à prouver l'autorité du poète. Il y a une évolution dans la réception de ce principe entre les poètes satiristes en langue d'oc et d'oïl mais la vérité demeure tout de même souveraine dans les pièces des deux traditions. Or, si Vérité est une maîtresse déçue elle est pourtant dans la poésie satirique, souvent faussée par les appréciations topiques. Donc, plus que de dire le vrai, les poètes dramatisent, en réalité, ce qui est sombre puisque leur clairvoyance n'est lumière que dans les ténèbres. Ainsi, la parole dite clairement évite les malentendus et le mensonge comme le prouve cette tournure de Sordel :

« *Li baró 'm voldràn mal de çò que ieu dic be ;
Mas be sapchan qu'ieu 'ls prètz autan pauc con ilh me.* »¹⁶⁷

Le troubadour est, dans ce planh¹⁶⁸, très virulent à l'encontre des barons qui ne lui portent pas une bonne estime. La parole claire est tout aussi fondatrice que la parole brève dans la poésie satirique mais trouve ses limites face à l'utilisation de topos. Pour le poète satirique, il semble idéal de pouvoir dire brièvement une vérité et, si dans la poésie

¹⁶⁵ « Ma douleur veil alegier en chantant ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.274.

¹⁶⁶ Rutebeuf, « La complainte de maître Guillaume de Saint Amour ». In, RUTEBEUF. *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p. p.158.

¹⁶⁷ Sordel, « Planh sur la mort de Blacatz ». In, *Anthologie des troubadours* [textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec]. Paris : 10/18, 1979. 442p. p.297.

¹⁶⁸ Le planh est un éloge funèbre en langue d'oc souvent désigné comme dépendant du *sirventés*. En effet, dans ce planh sur la mort de Blacatz rédigé par Sordel, la satire est acerbe et les barons sont nommément décriés à tour de rôle afin de prouver la valeur de l'être perdu.

politique contextuelle il est difficile de pouvoir concilier ces deux pôles, dans les pièces à dimension universelles ils semblent fonctionner parfaitement. La brièveté entraînerait, dans la satire, le chant de vérités générales d'où découlerait l'importance du didactisme. L'enseignement est non seulement associé à la figure de l'auteur mais également à la forme et au fond. La satire est intrinsèquement unie au principe de « docere ». Cependant, pour mieux enseigner, Horace disait également qu'il fallait plaire.

II/ La réflexion satirique.

a. Les voiles plaisants de la satire populaire

La satire médiévale ne peut pas se construire seule et il semble important qu'elle se lie à d'autres buts. Ainsi, la satire populaire, plus directement jointe au public avait déjà utilisé le principe de plaire pour mieux instruire combinant les registres satirique, humoristique et ludique. Les jongleurs prennent une place dans la création littéraire médiévale. Ils sont acteurs de la transmission poétique, parfois liés à des seigneurs-poètes, souvent itinérants, ils sont présents au nord comme au sud mais ne jouent pas le même rôle dans la poésie. Au commencement, en France méridionale, le jongleur doit pouvoir réciter le plus de vers possible, conter de belles histoires. Il doit également savoir chanter, faire des acrobaties, danser, mimer, faire de la magie ... Puis, ils semblent se parer d'un nouvel atout car ils doivent également savoir créer.

« Bien entendu ils sont tout à fait capables d'exécuter une ou deux chansons courtoises mais le plus souvent (...) ils chantent des chansons d'un registre qu'on dit « populaire ». »¹⁶⁹

Guiraud de Calanson exprime dans un de ses *sirventès-ensenhamen* en langue d'oc, ce que doit savoir faire un bon jongleur :

*« fadet joglar,
Co potz pensar...
C'ades te do
Sirventes bo
C'om no lo puesca desmentir?....
Sapchas trovar,
E gen trombar,
E ben parlar
E jocx partit,
Traboreiar*

¹⁶⁹ GROSSEL, Marie-Geneviève. Des troubadours aux trouvères : continuité et/ou rupture. In Hirschi Stéphane. *Les frontières improbables de la chanson*. Valenciennes : Presse universitaire de Valenciennes, 2001. p. 110-126. p.114.

*E tauleiar
E far la simphonia brugir;
E paucx pomels,
Ab dos cotels
Sapchas gitar e retenir (...)*¹⁷⁰

Les jongleurs sont des marcheurs de l'art, allant de tavernes en cours. Pourtant, la frontière entre le trouveur et le jongleur devient ostensiblement perméable et ces deux termes sont, à partir du XIII^e siècle, souvent employés comme des synonymes à tel point que Rutebeuf est défini comme le type même du trouveur-jongleur. Puis, le jongleur laisse peu à peu sa place au ménestrel dans les cours. Ainsi, les trouveurs-seigneurs se laissent parfois tenter quelques temps par l'itinérance poétique pendant que les jongleurs aiguisent leurs plumes pour divertir un public moins huppé. Les codes se brouillent et la création poétique n'est plus seulement l'apanage des grands.

*« Nous nous sommes appliqués à montrer que les jongleurs n'étaient pas seulement des exécutants mais qu'à l'occasion ils étaient aussi des auteurs. Nous voudrions savoir avec précision ce qu'ils ont fait pour la littérature(...). (...) dans quels genres se sont-ils exercés, et quel caractère ont-ils imprimé à ceux qu'ils ont touchés. »*¹⁷¹

Quand les jongleurs écrivent, ce sont principalement des contes, lais et courtes gestes ou des genres non lyriques comme le dit. Ils s'adonnent plus facilement aux créations dites et non chantées. Mais ils sont également capable de s'exécuter sur tous les genres car *« comme leurs ancêtres romains, les jongleurs cherchent d'abord à provoquer le rire, moyen le plus efficace pour faire bourse délier. »*¹⁷² Pour ce faire, ils composent de nombreux fabliaux, des facéties et des parodies. Et, quand la lyrique aristocratique parvient à s'intégrer dans les compositions des jongleurs, la pièce est plus généralement satirique car la moquerie est l'un des moyen le plus sûr pour provoquer le rire. Ainsi Bergson dans sa théorie sur le rire nous explique que le rire ne peut arriver qu'en *« évoquant (...) des visions qui sont tout de suite acceptées et comprises d'une société entière »*¹⁷³. Le trouveur doit créer une complicité intime entre son chant, l'auditoire et lui-même. Ce regroupement permet le développement d'une confiance motivée en premier lieu par l'autorité du poète mais également par un jeu implicite.

¹⁷⁰ BEC, P. *Vièles ou violes ? : Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen âge : XI^e-XV^e siècle*. Paris : Klincksieck, 1992. 450p. p.246.

¹⁷¹ FARAL, E. *Les jongleurs en France au Moyen Age*. Paris : Champion, 1910. 339p. p.21.

¹⁷² RIOT, C. *Chants et instruments : trouveurs et jongleurs au Moyen Age*. Bruges : Desclée de Brouwer, R.E.M.P.A.R.T, 1995. 118p. p.37.

¹⁷³ BERGSON, H. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris : PUF, 1972. 157p. p.14.

Le poète devient caricaturiste car « *l'art du caricaturiste est de saisir ce mouvement parfois imperceptible, et de le rendre visible à tous les yeux en l'agrandissant (...)* [Bergson précise également que] *son art à quelque chose de diabolique, (il) révèle le démon qu'avait terrassé l'ange.* »¹⁷⁴ La critique peut s'imposer dès lors que la complicité est établie et le rire est certainement le meilleur moyen d'attirer la sympathie de l'auditoire.

La satire, en s'alliant aux registres didactiques et/ou humoristique peut être entendue. La poésie satirique est protégée par les principes de « docere » et « placere ». L'analyse de chant est nécessaire à qui veut entendre le discours satirique. Il faut alors comprendre les différentes strates du feuilletage qui voilent la satire et trouver les deux parties du palimpseste : le récit plaisant et la critique acerbe qui peut être contextuelle, déictique ou universelle.

b. Les sottes-chansons et la fatrasie.

Les chansons contre l'amour prennent le nom de sottes chansons et le caractère parodique est assumé dès l'appellation.

*« Adont voil un chant trover
D'amors et de sa poissance
Dont j'ai si plainne la pance
Ke jai mes vantres n'an serait alaissiez
S'ansois ne suix des deus fesces sainniés. »*¹⁷⁵

L'insertion de motifs grivois dans la poésie porte à sourire. Le poète est ici repu d'amour. Ce dernier n'est absolument pas mental comme il peut l'être dans les pièces courtoises ou même comme nous l'avions vu dans la satire aristocratisante, il est au contraire très incarné puisqu'il se déguste comme un aliment, point délicat, dont on peut se repaître. La contre-courtoisie est affichée dans ces quelques vers et le raffinement n'est pas de mise.

En outre, les genres que nous remarquons dans la tradition jongleresque sont des genres de la langue d'oïl ce qui atteste que l'évolution du statut du jongleur s'est faite au nord. Donc, bien que les médiateurs poétiques soient présents sur tout le territoire, nous

¹⁷⁴ *Op.cit.* p. 20

¹⁷⁵ « Quant j'oi la quaille chausie ». In, ROSENBERG, S. et H. TISCHLER (avec la collaboration de M.-G. GROSSEL). *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p. p.256

remarquons tout de même une différence. La conséquence de cette disparité se sent dans la création poétique puisque les jongleurs semblent soutenir le pan non-lyrique sinon satirique de la création en langue d'oïl pour un public plus bourgeois qu'aristocrate. C'est peut-être d'ailleurs comme cela que la satire se pare de tournures ironiques et humoristiques – puisqu'il faut faire rire pour être payé. A travers les voix des jongleurs nous percevons une évolution de la poésie satirique qui se pare ostensiblement de tournures grivoises. Le jongleur devient un poète du peuple et son contact avec le public ne lui permet pas de satiriser le monde comme l'auraient fait les seigneurs. Rutebeuf, contraint de chanter pour vivre déroge à cette règle mais la dimension très morale de ses œuvres lui permet d'outrepasser la critique pure. Rutebeuf, bien que dans une situation déictique face aux événements qu'il condamne dans ses chants parvient à instaurer une distance entre son propos, la visée morale et son implication dans l'évènement. Son « je » est souvent masqué par une multitude de voiles à tel point qu'il est difficile de savoir qui il est.

Ainsi, le didactisme sert les compositions satiriques jusqu'au plus grivoises. La poésie se protège du bouclier parodique afin de faire entendre une histoire plaisante. La pratique de l'herméneutique devient nécessaire à qui veut entendre le discours satirique. Le jongleur joue avec l'opinion publique et, fort de sa puissance poétique, il peut transmettre un discours satirique à condition que ce dernier soit masqué par un contexte ou un prétexte.

Le changement du statut du jongleur dans la lyrique d'oïl offre un nouvel essor aux poésies satiriques. Ce dépassement n'intervient pas dans la poésie des troubadours ou les jongleurs répétaient simplement le texte du poète. Ce statut est l'un des plus représentatifs de la mutation de la lyrique satirique. D'abord contenue dans le *sirventés* et appartenant à la veine aristocratisante, la satire ne pouvait pas être trouvée par les jongleurs, mais, en devenant un registre, elle peut s'insérer dans les pièces même les plus grivoises. Cette évolution offre une toute autre définition à la satire. Les jongleurs font grincer les rires gras et éduquent le peuple à l'aide de fables.

A la suite des sottes-chanson apparaît pendant la deuxième moitié du XIII^e, un genre éphémère qui cultive le non sens : la fatrasie. La satire est dans ce genre entièrement liée au burlesque et délaisse la morale. Cependant, bien qu'elle les traite d'une manière absurde, la fatrasie reprend les thèmes satiriques qui avaient été

développés dans la lyrique. La fatrasie semble réunir une grande partie des thèmes satiriques liés au réel (satire politique, satire contre les ordres, déclin du monde et satire sociale) mais les détourne grâce à l'utilisation des contrastes et du registre humoristique. Quelques un de ces thèmes avaient déjà été évoqués par les aèdes puis par les troubadours et les trouvères mais la fatrasie en les développant d'un ton frivole et parfois déconcertant détourne l'importance du propos satirique à la faveur du rire. Donc, même si ce genre éphémère pratique l'esthétique de la rupture, elle adapte sa forme détonante sur des thèmes topiques afin de renforcer le burlesque. De ce fait, la distance qui est nécessaire pour écrire une parodie ou selon un ton ironique, trouve une place de choix dans ce genre du non-sens. Le poète utilise un vocabulaire populaire qui aboutit le principe de plaire. Cependant, suite aux multiples ruptures, la fatrasie ne peut pas proposer une pensée suivie qui pourrait induire un enseignement. Au cœur du principe de crise, la fatrasie, par son non-sens déboussole jusqu'aux plus audacieux et rejette toute sorte d'indications (la morale, le didactisme). Ce genre, localisé dans une petite partie du territoire d'oïl prouve que même après la disparition des troubadours et l'accomplissement de la poésie des trouvères mais aussi suite aux différentes mutations sociales, la satire est encore à la recherche de sa place. Une étude plus approfondie de ce genre est nécessaire afin de mieux comprendre l'implication du registre satirique dans le non-sens.

Conclusion

La poésie lyrique satirique est présente sur l'ensemble du territoire français au XII^e et XIII^e siècle et, troubadours et trouvères ont fait jouer leurs plumes acerbes pour faire la critique d'un Etat ou d'un état. De part et d'autre de la barrière linguistique les poètes ont utilisé la satire pour blâmer les actes vils qui s'opéraient dans le monde. Cependant, il est impossible d'analyser selon les mêmes critères les poésies satiriques composées en langue d'oc et en langue d'oïl tout comme il est indécent d'établir une hiérarchisation entre les créations des troubadours et des trouvères qui ne serait que subjective. En effet, bien que les satires d'oc et d'oïl répondent à des thèmes communs, elles ne sont tout de même pas semblables au point de ne parler que d'une lyrique satirique du territoire français.

En langue d'oc, le *serventès* regroupe la grande majorité, mais pas l'intégralité des pièces satiriques. Néanmoins, ce genre encore en construction, est très vaste et peut inclure des pièces qui ne parlent pas d'amour mais qui ne sont pas satiriques tout comme des pièces qui font la satire de l'amour. En réalité, dès les créations des troubadours, et à l'inverse des satires antiques, la satire médiévale s'affirme déjà comme un registre bien qu'elle soit encore contenue majoritairement dans les cadres du *serventès*.

En langue d'oïl, il est impossible de trouver un genre qui aurait majoritairement contenu le registre satirique. La satire s'immisce dans un grand nombre de genres voire de non-genres. La ventilation générique à laquelle peut prétendre le registre satirique s'étend même au-delà de la lyrique. La satire s'insère volontiers dans le fabliau, le dit ou le roman. Or, si la lyrique a participé au développement des thèmes repris dans les pièces non-lyriques, ces dernières ont également influé sur les pièces lyriques satiriques.

Un dialogue s'instaure non seulement entre ce qui est dit et ce qui est chanté mais aussi entre les poètes satiriques du nord et du sud. De plus, à l'intérieur de chaque domaine linguistique, les poètes courtois et satiriques correspondent car tous tendent vers la création d'une éthique similaire.

Il existe plusieurs thèmes satiriques communs aux langues d'oc et d'oïl. Dans un premier temps, la satire liée aux événements, à l'Histoire et à la politique, permet aux trouveurs de commenter leurs temps. Mais, par souci de brièveté ou de sécurité, les poètes masquent souvent leurs critiques en utilisant des *topoi* et en prouvant la valeur

morale de leur critique. Pourtant, il est possible de définir un contexte dans des pièces, majoritairement issues de la tradition troubadouresque, car la personne attaquée est nommée ou surnommée. Les trouvères ont, eux, plus souvent voilé la satire jusqu'à la faire disparaître grâce à un discours moral et universel. La satire intervient à l'aide d'allusions perfides ou de mimes. Or, pour être comprise elle est dépendante d'une situation déictique et d'une complicité entre le trouvère et l'auditoire. Mieux, la contextualité de la pièce dépend de la situation dans laquelle elle est (ré)actualisée. Cela prouve que certains motifs satiriques sont intemporels et que, même décontextualisés, la satire peut être entendue.

La satire universelle reprend des thèmes déjà traités par les satiristes antiques ou des motifs de scènes bibliques et fait sans cesse appel à des références intertextuelles. Dans les deux traditions, les poètes sont animés par un devoir d'instruire qui se traduit, dans la poésie satirique universelle par la présence de leçons de morale. Ces dernières sont inspirées des principes voire même parfois des formes des écrits chrétiens, et les poètes satiriques, qui indiquent ce qu'il ne faut pas faire ou qui font l'expérience du mal, deviennent des guides moraux. Les troubadours et les trouvères ont surtout trouvé des points d'entente sur la place que doit occuper un poète satirique ainsi que sur les principes de vie auxquels il doit s'astreindre.

Le poète satirique est, selon le *topos*, doué de raison ; c'est un instructeur moral mais aussi un homme clairvoyant, voire un prophète qui annonce l'apocalypse. Le monde est, selon la satire, dirigé par les vices et le poète tente, tant qu'il est encore temps, d'être un guide, une lumière dans les ténèbres. Le registre satirique est, la majorité du temps, joint à un argumentaire sombre dans les compositions des troubadours et des trouvères. Bien que nous ne nous soyons que peu intéressés à la place du rire dans la poésie satirique, il semblerait que ce dernier trouve une place de choix dans les satires populaires en langue d'oc et d'oïl. Il faudrait s'intéresser à des genres comme *l'estribot*, le *joc partit* (le jeu-parti en langue d'oïl) et développer l'analyse sur la sottise chanson et la fatrasie pour comprendre la place du rire et le recours au détournement parodique dans les satires en langues d'oc et d'oïl.

Entre troubadours et trouvères, les sujets satiriques sont semblables ainsi que les *topoi*, qui avaient déjà été, pour certains, développés par les satiristes latins. Donc, si nous pouvons affirmer qu'il existe bien un socle thématique commun, il est tout de même

impossible d'établir la précellence d'une lyrique sur l'autre. Il est difficile d'affirmer que la poésie lyrique satirique en langue d'oc soit un passage entre la littérature antique et les créations des trouvères. Les deux traditions ont hérité du socle thématique antique et en ont réactualisé les propos. Néanmoins, les troubadours et les trouvères ont fait évoluer la poésie satirique en lui imposant des formes ou en jouant avec de multiples interférences registrales. De plus, au fil des rencontres poétiques, la satire qui était encore en quête de construction n'a eu de cesse d'évoluer et de s'immiscer dans un grand nombre de pièces, lyriques ou non. Ainsi, il ne faut pas chercher dans la poésie satirique un lieu ou un moment auquel aurait pu se produire un passage d'une lyrique vers l'autre mais bien percevoir un dialogue continu entre la France et son Midi, entre la lyrique et le roman, entre la courtoisie et la satire tout au long des XII^e et XIII^e siècles.

Il serait intéressant d'analyser de manière chronologique la place de la satire en fonction de tous les autres registres qui peuvent porter un regard critique, afin de mieux percevoir les mutations et les évolutions qui ont eu lieu entre les traditions d'oc et d'oïl. De plus, il conviendrait d'analyser les différences de traitements poétiques d'un genre spécifique qui a reçu un écho dans les deux traditions. Nous prolongerons alors cette étude sur les chansons de croisades en langue d'oc et d'oïl.

Table des matières

Introduction.....	4
Chapitre 1 : Panorama d'une France divisée.....	8
I/ Langues, genres et registre.....	8
a. Le <i>sirventès</i> occitan.....	8
b. Du <i>sirventès</i> au serventois.....	11
c. Du genre au registre.....	12
II/ La source du déséquilibre numérique.....	14
III/ Les limites de la poésie pour la satire.....	16
a. Renart le Bestourné.....	18
b. La satire contre les ordres.....	19
Chapitre 2 : Une satire contextuelle et une satire universelle.....	23
I/ Une satire contextuelle.....	23
a. <i>Sirventés</i> politique et satire historique.....	23
1. Le topos et la satire politique	24
2. De Bertran à Conon	26
b. La réception uniforme des motifs poétiques.....	29
c. Les chansons de croisades.....	31
1. Les croisades vers l'Orient	32
2. La croisade albigeoise	35
II/ Une satire universelle.....	38
a. Le déclin du monde.....	38
b. Jadis et Maintenant.....	40
c. L'anti féminisme.....	46
1. Entre Marie et Eve.....	47
2. Marcabru le misogyne.....	48
III. Une voie vers la lumière.....	50
a. L'interprétation et la connaissance.....	50
b. La voie vers le paradis.....	52
c. Le chemin de la vie.....	54
Chapitre 3 : Une voix satirique.....	60
I/ L'affirmation de l'autorité poétique.....	60
a. Le sermon.....	61
1. Des exempla satiriques	61

2. Le poète prophète	64
<i>b.</i> Le <i>sén</i>	68
1. Voir, savoir et pouvoir	71
2. Vérité et autorité	73
3. L'allégorie de vérité dans la satire : le bonheur perdu ?	74
II/ La réflexion satirique.	76
a. Les voiles plaisants de la satire populaire.....	76
b. Les sottes-chansons et la fatrasie.....	78
Conclusion	81
Bibliographie	86
Corpus principal :	86
Dictionnaires et grammaires et méthodologies :	87
Etudes :	88
Généralités :	88
Troubadours :.....	90
Trouvères :.....	91

Bibliographie

Corpus principal :

Anthologies :

Anthologie des troubadours [textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec]. Paris : 10/18, 1979. 442p.

BEC, Pierre, *Florilège en mineur : Jongleurs et troubadours mal connus*. Orléans : Paradigme, 2004. 405p.

DE RIQUER, Martin, *Los Trovadores: historia literaria y textos* (3 vol.). Barcelone : Ariel, 1983-1989. 1751p.

DUFOURNET, Jean et LACHET, Claude, *La littérature française du Moyen Âge : II. Théâtre & poésie*. Paris : Flammarion, 2003. 620p.

JEANROY, Alfred et LANGFORS, Arthur, *Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle*. Paris : Champion, 1921. 168p.

NELLI, René et LAVAUD René, *Les troubadours : textes et traductions* (2 vol.). Bruges : Desclée de Brouwer, 1960-1966.

ROSENBERG, Samuel et TISCHLER Hans (avec la collaboration de Marie-Geneviève GROSSEL), *Chansons des trouvères : chanter m'estuet*. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1995. 1088p.

Editions :

ARNAUT DANIEL, *Les poésies d'Arnaut Daniel* [texte établi, traduit, annoté et présenté par René Lavaud]. Toulouse : Privat, 1910. 147p.

GOUIRAN, Gerard, *Le seigneur-troubadour d'Hautefort : L'œuvre de Bertran de Born*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1987. 643p.

GUIRAUT DE BORNEIL, *The Cansós and the Sirventes of the troubadour Guiraut de Borneil* [éditées par Ruth Verity Sharman]. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 504p.

Les chansons de Conon de Béthune [éditées par A.WALLENSKÖLD]. Paris : Champion, 1968. 39p

MARCABRU, *Poésies complètes du troubadour Marcabru* [publiées avec traduction, notes et glossaire par Jean-Marie-Lucien Dejeanne]. Toulouse : Privat, 1909. 298p.

PEIRE CARDENAL, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal* [éditées par R. Lavaud]. Toulouse : Privat, 1957. 778p.

RUTEBEUF, *Œuvres complètes* [texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 2005. 1054p.

Dictionnaires et grammaires et méthodologies :

ALIBERT, Louis, *Dictionnaire Occitan – Français*. Toulouse : Institut d'Etudes Occitanes, 1966. 700p.

ANGLADE, Jean, *Grammaire de l'Ancien provençal ou ancienne langue d'oc : phonétique et morphologie*. Paris : Klincksieck, 1921. 447p.

BAZIN-TACHELLA, Sylvie, *Initiation à l'ancien français*. Paris : Hachette, 2001. 159 p.

Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge, Bossuat Robert, Pichard Louis, Raynaud de Lage Guy (dir.), édition entièrement revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink. Paris : Fayard, 1991, 766 p.

Dictionnaire du Moyen Âge, Gauvard C., de Libera A. et Zink M. (dir.), Paris : P.U.F, 2004, coll. « Quadrige », 1548 p.

Dictionnaire du Moyen Âge. Littérature et philosophie, Paris : Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1999, 868 p.

GERARD, André-Marie. (assisté de Andrée Nordon-Gérard). *Dictionnaire de la Bible*. Paris : Robert Laffont, 1989, coll. « Bouquins ». 1478 p.

GODEFROY, Félix, *Lexique de l'ancien français*. Paris : Honoré Champion, 2003. 633p.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'ancien français*. Paris : Larousse, 2004. 630p.

LEVY, Emil, *Petit dictionnaire, Provençal – Français*. Raphèle-les-Arles : Culture provençale et méridionale, Marcel Petit, 1991.387p.

ROMIEU, Maurice et BIANCHI, André, *Iniciacion a l'occitan ancian : Dètz e nou tèxtes de l'Edat Mejana comentats*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2002. 488p.

ROMIEU, Maurice et BIANCHI,André. *La lenga del Trobar : Precis de gramatica d'occitan ancian*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2002. 199p.

ZINK, Gaston, *L'ancien français*. Paris : PUF, Que sais-je ?, 1987. 126p.

Etudes :

Généralités :

ALTER, Jean, *Les origines de la satire anti-bourgeoise en France : Moyen âge – XVI^e*. Genève : Droz, 1966-70. 231p.

AUBRY, Pierre, *La chanson populaire dans les textes musicaux du Moyen Age*. Paris : Champion, 1905. 11p.

AURELL, Martin, BRENON, Anne et DIEULAFAIT, Christine, *Les Cathares devant l'Histoire : mélanges offerts à J. Duvernoy*. Cahors : l'Hydre, 2005. 457p.

AURELL, Martin, *Convaincre et persuader : communication et propagande aux XII^e et XIII^e siècles*. Poitiers : Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 2007. 724p.

BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen Age : XII^e-XIII^e siècles : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux : études et textes*. Paris : Picard, 1977. 246p.

BROMBERT, Victor, « L'auteur effacé ou le moi de l'infini ». *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, 1982, n°52, pp. 417-429.

CHARPENTIER, Hélène et FASSEUR, Valérie, *Méthode ! Les genres au Moyen Age : la question de l'hétérogénéité*. Bandol : Vallongues, 2010. 177p

CHEDEVILLE, André, *La France au Moyen âge*. Paris : PUF, Que sais-je ?, 1992. 126p.

CROIZY-NAQUET, Catherine. HARF-LANCNER, Laurence et SZKILNIK, Michelle, *Faire court : l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2011. 357p.

DUBY, Georges, *La société chevaleresque : Hommes et structures du Moyen Age I*. Paris : Flammarion, 1988. 222p.

FARAL, Edmond, *Les jongleurs en France au Moyen Age*. Paris : Champion, 1910. 339p.

GAGNEPAIN, Bernard, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance*. Paris : PUF, Que sais-je ?, 1961. 126p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. 574p.

GOUGUENHEIM, Sylvain, *Regards sur le Moyen Âge*. Paris : Tallandier, 2009. 407p.

- GROSSEL, Marie-Genevève, « Des troubadours aux trouvères : continuité et/ou rupture ». In, HIRSCHI Stéphane. *Les frontières improbables de la chanson*. Valenciennes : Presse universitaire de Valenciennes, 2001. P. 110-126.
- JEANROY, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge : études de littérature française et comparée suivies de textes inédits* [troisième édition]. Paris : Champion, 1925. 540p.
- LE VOT, Gérard, *Troubadours et trouvères* [enregistrement sonore]. Paris : Studio SM, 1993.
- MOUNIN, Georges, *Poésie et société*. Paris : PUF, 1962. 107p.
- NYKROG, Per, *Les Fabliaux*. Genève : Droz, 1973. 339p.
- OLLIER, Marie-Louise, *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1988. 295p.
- PAYEN, Jean-Charles, *Le motif du repentir dans la littérature française du Moyen Age : des origines à 1230*. Genève : Droz, 1967. 650p.
- POIRION, Daniel, *Précis de littérature française du Moyen Age*. Paris : PUF, 1983. 405p.
- POLO DE BEAULIEU, Marie-Anne, « Étude statistique de la structure lexicale de l'exemplum médiéval (d'après la Scala Coeli de Jean Gobi) ». In, *Histoire & Mesure*, 1986 volume 1 - n°3-4. Varia. pp. 47-80.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*. Paris : Flammarion, 2002. 245p.
- RIOT, Claude, *Chants et instruments : trouveurs et jongleurs au Moyen Age*. Bruges : Desclée de Brouwer, R.E.M.P.A.R.T, 1995. 118p.
- ROQUEBERT, Michel, *La croisade Albigeoise : actes du colloque du Centre d'études cathares, Carcassonne, 4, 5 et 6 octobre 2002*. Carcassonne : Centre d'études Cathares, 2004. 409p.
- SAULNIER, Verdun-Louis, *La littérature française du Moyen Age*. Paris : PUF, Que sais-je ?, 1957. 136p.
- TROUBER, Anton Heinrich, « Les relations entre les lyriques médiévales occitane et française et leur rayonnement en Europe in Oc et Oïl ». In, *Complémentarité et antagonisme de deux histoires littéraires de France présentées dans le cadre du 5^e congrès de l'Association des Francoromanistes des pays de langue allemande*, Halle an der Saale, Université Martin Luther, 26-29 septembre 2005 et réunies par Fritz Peter Kirsh. Toulouse : S.F.A.I.E.O, 2008. 197p.

TROUBER, Anton Heinrich, *Le rayonnement des troubadours : actes du colloque de l'AIEO, Association internationale d'études occitanes*, Amsterdam, 16-18 octobre 1995. 229p.

TYSSENS, Madeleine, *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers : Actes du colloque de Liège*, 1989. Liège : Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991. 516p.

ZINK, Michel, « Politique et littérature au Moyen âge ». In, ENA Mensuel, *La revue des Anciens élèves de l'Ecole Normale d'Administration*. Numéro hors-série, « Politique et littérature », Décembre 2003.

ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire : Autour du siècle de Saint Louis*. Paris : PUF, 1985. 267p.

ZINK, Michel, *Les voix de la conscience : parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*. Caen : Paradigme, 1992, 418p.

ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Age*. Paris : PUF, 1992. 397p.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*. Paris : Seuil, 1972. 518p.

ZUMTHOR, Paul, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris : PUF, 1984. 117p.

ZUMTHOR, Paul, "From the universal to the particular in Medieval poetry". *Modern Language Notes*, December 1970, vol. 85, no 6, p. 815-823

ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix : De la « littérature » médiévale*. Paris : Seuil, 1987. 347p.

ZUMTHOR, Paul, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane : XI^e - XIII^e siècles*. Paris : C. Klincksieck, 1963. 224p.

Troubadours :

ANGLADE, Jean, *Les troubadours : leurs vies, leurs œuvres, leur influence*. Crésé : Editions des régionalismes (réédition), 2011. 227p.

AURELL, Martin, *La vielle et l'épée : troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*. Paris : Aubier, 1989. 379p.

BEC, Pierre, *Burlesque et obscénité chez les troubadours : Le contre-texte au Moyen Âge*. Paris : Stock/ Moyen Âge, 1984. 247p.

BEC, Pierre, *Ecrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*. Caen : Paradigme, 1992. 387p.

CAMPROUX, Charles, *Ecrits sur les troubadours et la civilisation occitane du Moyen âge* (2 vol.). Castelnau-le-Lez : Clapiers, 1984-1985. 267 – 283p.

JEANROY, Alfred, *La poésie lyrique des troubadours I.II* [reprod. en fac. sim.]. Genève : Slatkine reprints, 1998, 436 - 374p.

MARSHALL, John-Henry, *The Razos de trobar and associated text*. Oxford : Oxford University Press, 1972. 183p.

RIEGER, Dietmar, Audition et lecture dans le domaine de la poésie troubadouresque : quelques réflexions sur la philologie provençale de demain. *Revue des langues romanes* 87. pp. 69-85.

THIOLIER-MEJEAN, Suzanne, *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XI^e à la fin du XIII^e*. Paris : A.G.Nizet, 1978. 653p.

Trouvères :

BANNIARD, Michel, *Du latin aux langues romanes*. Paris : Arman Colin, 2008. 128p.

CLUZEL, Irénée-Marcel, PREYSSOURE, Léon et MOUZAT, Jean, *Les origines de la poésie lyrique d'oïl et les premiers trouvères : Textes*. Paris : A. G. Nizet, 1962. 143p.

DRAGONETTI, Roger, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise : contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Brugge : De Tempel, 1960. 701p.

GROSSEL, Marie-Geneviève, « Quand le monde entre dans la chanson », *Cahiers de recherches médiévales* [en ligne], 11/2004, mis en ligne le 10 octobre 2007, consulté le 10 mai 2012. URL : <http://crm.revues.org/1863>

SERPER, Arié, *Rutebeuf, poète satirique*. Paris : Klincksieck, 1969. 182p.

Textes antiques :

JUVENAL, *Satires* [texte établi par P. de Labriolle et F. Villeneuve]. Paris : Les Belles Lettres, 1921. 200p.

QUINTILIEN, *Institution oratoire, traduit par J. Cousin*. Paris : Les Belles Lettres, 1979. 375p.

Textes médiévaux non lyriques :

Carmina Burana [présentation, traduction et notes par Etienne Wolff]. Paris : Imprimerie Nationale, 1995. 552p.

Dante Alighieri, *De l'éloquence en vulgaire* [traductions et commentaires sous la direction d'Irène Rosier Catach]. Paris : Fayard, 2011. 400p.

Guillaume de Lorris et Jean de Meun. *Le roman de la Rose* [édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel]. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1992. 1150p.

La chanson de la croisade Albigeoise. Paris : Le livre de poche, collection Lettres gothiques, 1989. 596p.

Bible :

Latine Vulgate Bible Online, Biblia Sacra Vulgata, Study, Search, [en ligne], [consulté le 08/04/2012]. Disponible sur Internet : < <http://www.drbo.org/lvb/>>

La Bible de Jérusalem [traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem]. Paris : Les éditions du Cerf, 1998. 2117p.

Résumé :

Il existe plusieurs thèmes satiriques communs aux langues d'oc et d'oïl. Dans un premier temps, la satire liée aux événements, à l'Histoire et à la politique, permet aux trouveurs de commenter leurs temps. Mais, par souci de brièveté ou de sécurité, les poètes masquent souvent leurs critiques en utilisant des *topoi* et en prouvant la valeur morale de leur critique. Pourtant, il est possible de définir un contexte dans des pièces, majoritairement issues de la tradition troubadouresque, car la personne attaquée est nommée ou surnommée. Les trouvères ont, eux, plus souvent voilé la satire jusqu'à la faire disparaître grâce à un discours moral et universel. La satire intervient à l'aide d'allusions perfides ou de mimes. Or, pour être comprise elle est dépendante d'une situation déictique et d'une complicité entre le trouvère et l'auditoire. Mieux, la contextualité de la pièce dépend de la situation dans laquelle elle est (ré)actualisée. Cela prouve que certains motifs satiriques sont intemporels et que, même décontextualisés, la satire peut être entendue.

La satire universelle reprend des thèmes déjà traités par les satiristes antiques ou des motifs de scènes bibliques et fait sans cesse appel à des références intertextuelles. Dans les deux traditions, les poètes sont animés par un devoir d'instruire qui se traduit, dans la poésie satirique universelle par la présence de leçons de morale. Ces dernières sont inspirées des principes voire même parfois des formes des écrits chrétiens, et les poètes satiriques, qui indiquent ce qu'il ne faut pas faire ou qui font l'expérience du mal, deviennent des guides moraux. Les troubadours et les trouvères ont surtout trouvé des points d'entente sur la place que doit occuper un poète satirique ainsi que sur les principes de vie auxquels il doit s'astreindre.

Le poète satirique est, selon le *topos*, doué de raison ; c'est un instructeur moral mais aussi un homme clairvoyant, voire un prophète qui annonce l'apocalypse. Le monde est, selon la satire, dirigé par les vices et le poète tente, tant qu'il est encore temps, d'être un guide, une lumière dans les ténèbres. Le registre satirique est, la majorité du temps, joint à un argumentaire sombre dans les compositions des troubadours et des trouvères. Bien que nous ne nous soyons que peu intéressés à la place du rire dans la poésie satirique, il semblerait que ce dernier trouve une place de choix dans les satires populaires en langue d'oc et d'oïl. Il faudrait s'intéresser à des genres comme *l'estribot*, le *joc partit*

(le jeu-parti en langue d'oïl) et développer l'analyse sur la sottise chanson et la fatrasie pour comprendre la place du rire et le recours au détournement parodique dans les satires en langues d'oc et d'oïl.

Entre troubadours et trouvères, les sujets satiriques sont semblables ainsi que les *topoi*, qui avaient déjà été, pour certains, développés par les satiristes latins. Donc, si nous pouvons affirmer qu'il existe bien un socle thématique commun, il est tout de même impossible d'établir la précellence d'une lyrique sur l'autre. Il est difficile d'affirmer que la poésie lyrique satirique en langue d'oc soit un passage entre la littérature antique et les créations des trouvères. Les deux traditions ont hérité du socle thématique antique et en ont réactualisé les propos. Néanmoins, les troubadours et les trouvères ont fait évoluer la poésie satirique en lui imposant des formes ou en jouant avec de multiples interférences registrales. De plus, au fil des rencontres poétiques, la satire qui était encore en quête de construction n'a eu de cesse d'évoluer et de s'immiscer dans un grand nombre de pièces, lyriques ou non. Ainsi, il ne faut pas chercher dans la poésie satirique un lieu ou un moment auquel aurait pu se produire un passage d'une lyrique vers l'autre mais bien percevoir un dialogue continu entre la France et son Midi, entre la lyrique et le roman, entre la courtoisie et la satire tout au long des XII^e et XIII^e siècles.

Mots clés : *satire, poésie, lyrique, troubadour, trouvères, sirventès, genres, Moyen-âge.*