

# Richard Millet

## Entendre Baudelaire

à Yves Charnet

Que peut devoir à Baudelaire le prosateur, le romancier que je suis ? Rien, dirais-je d'emblée — rien qui ait l'éclat décisif de la lecture qu'on peut faire à seize ans de Rimbaud. Ou alors une dette, perpétuelle, qui ferait de ma lecture de Baudelaire (lecture intermittente, peu soutenue) un acte d'intime dévotion, ou de reconnaissance :

Baudelaire fut mon véritable initiateur à la littérature, à l'âge de dix ans, grâce à sa traduction de Poe.

C'est le seul poète dont je sache un poème par cœur.

Il est un prosateur moderne : je lis *Le Spleen de Paris* comme un recueil de brefs récits, dont les incipit ne cessent de m'étonner : prodigieux générateurs de fiction, comme chez Kafka ou Borges.

Je tiens le vers ultime de *Recueillement* pour le plus beau de la langue française.

C'est une intelligence résolument critique, donc contemporaine.

Il a écrit *A une mendiante rousse*.

Loin de célébrer comme tant d'autres la seule peinture, il a su écrire sur la musique.

J'admire qu'il ait, l'un des tout premiers, salué Wagner ; mais je reste sourd à son poème *A la musique*, à cause de sa métaphoricité marine assez pompeuse. J'aurais aimé l'entendre longuement parler de Chopin, de Liszt, de Berlioz. Ces textes qu'il n'a pas écrits, je peux cependant y rêver, les entendre dans ce qu'il a dit des peintres avec qui, me semble-t-il, ces musiciens ont des *correspondances* : Delacroix et Berlioz, par exemple. Quant à la musique de ses vers, c'est aussi une affaire intime : je ne l'entends vraiment que dans l'espèce de mutité intérieure en laquelle nous avons coutume de nous parler à nous-même, et qui est comme l'épreuve silencieuse de la parole ; de sorte que lire Baudelaire (ou, simplement, me le remémorer) relèverait presque de la prière. Encore est-ce par bribes : les formes poétiques régulières depuis longtemps suscitent en moi une étrange paresse de lecture, ou une fascination distraite, ou une interdiction (mais les formes « libres » aussi, de manière que je dois me demander — et cette question est, bien sûr, un trop bref aveu — si la lecture de la poésie n'a pas cédé la place, pour moi, à la pratique et à l'écoute de la musique). Dès lors je me fais pillard : relisant

Baudelaire, je vais droit à l'image, que je cherche à extraire aussitôt du système métrique, refusant la discipline du vers : je triche, et pille ce qui est devenu tombeau.

Je sais néanmoins que, dans ma surdité suspecte à la poésie, je peux entendre encore Baudelaire, et de façon bouleversante, grâce à la musique d'Henri Duparc. J'aime en Duparc (1848-1933) l'auteur d'une œuvre rare, soumise à l'une des plus cruelles exigences critiques qu'un musicien ait exercée sur son art avant de devenir la proie d'un mal qui l'empêchera de composer pendant près de cinquante ans : de lui ne restent que deux poèmes symphoniques et treize mélodies, parmi lesquelles *L'Invitation au voyage* et *La Vie antérieure*. Ce fils spirituel de Franck, grand bourgeois névropathe, généreux et maniaque, qui détruisait la plupart de ses œuvres, y compris celles qu'il avait publiées, et qui s'abandonnait à Dieu qu'il remerciait « de l'extraordinaire rapidité du temps, en songeant que chaque jour qui s'achève nous rapproche de lui », ce passant des deux siècles, qui saluera Stravinski et Milhaud, n'est-il pas, lui aussi, une figure moderne de l'artiste, un héros musicien de Henry James ?

Dans les autres mélodies de Duparc, je ne cherche pas à entendre les vers, ni les mots : poèmes de Gautier, de Leconte de Lisle, de Jean Lahor, d'Armand Silvestre — poèmes que, comme dans la plupart des mélodies de Fauré (y compris celles, admirables, qu'il a écrites sur des poèmes de Verlaine), je ne puis écouter, demandant même à la musique de m'en brouiller le sens, d'en finir avec cet excès de fadeur qu'elle donne trop souvent à la langue française ; si bien que, beau ou piètre, le texte des mélodies françaises m'importe aussi peu que celui des lieder germaniques, que je ne comprends pas, puisqu'il devient autre chose que du texte (surtout s'il est mal articulé<sup>1</sup>) : un simple (mais troublant) élément du tissu musical qui n'a cependant plus fonction langagière, même lorsqu'on y reconnaît, ça et là, accentué par les instruments, quelque vocable. (*Prison* de Verlaine, mis en musique par Fauré ou par Reynaldo Hahn : est-ce vraiment le même texte, pourrait-on se demander à la manière de Borges ?)

Pourquoi donc Duparc, seul, me donne-t-il à entendre Baudelaire ? Que je connaisse par cœur *L'Invitation au voyage* et *La Vie antérieure* et que je n'aie pas à prendre conscience des vers, ni à me soucier de leur redistribution mélodique, c'est là sans doute une fausse raison (chaque écoute de ces poèmes, fût-elle intérieure, étant une nouvelle lecture). Ou ce n'est pas la seule. Ces deux mélodies sont elles aussi d'admirables *lectures*. Et encore Duparc considérerait-il que la conjonction de la parole et de la musique était une forme imparfaite d'expression en regard de la « musique pure » et du chant grégorien, à tel point qu'il eût souhaité interdire, s'il l'avait pu, la publication de ses mélodies. Sa vision de Baudelaire n'en est pas moins singulière et juste que celle de Debussy composant tel de ses *préludes* pour piano autour du vers suivant : « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir », ou de Dutilleux plaçant son concerto pour violoncelle sous l'égide éponyme de cet hémistiche : « Tout un monde lointain. »

Je prends *La Vie antérieure*, dernière œuvre achevée de Duparc (1884), dans sa version pour chant et piano<sup>2</sup>. C'est Villiers de l'Isle-Adam qui donna à Duparc

---

1. Je n'entrerai pas ici dans l'éternelle discussion sur la prononciation du français dans la musique : si j'écoute Bernard Kruysen, Pierre Bernac, Gérard Souzay, Elly Ameling ou Felicity Lott, je goûte surtout un plaisir du texte ; mais avec d'autres, que je comprends mal, quel étrange plaisir ?

2. Duparc orchestre certaines de ses mélodies — ce qui fait de lui le créateur du lied symphonique français.

l'«idée» de mettre ce poème en musique. La mélodie (ici entendue en tant que genre musical, l'équivalent, si l'on veut, du lied allemand) défait d'emblée la forme sonnet, à quoi l'œil est si habitué. Elle est en mi bémol, dans un mouvement à quatre temps, «lent et solennel» pour le premier quatrain, soutenu par des accords «vastes» et «majestueux» qui pourraient fort bien, comme chez Schumann, se suffire et nous donner, entre *Prélude Choral et Fugue* de Franck et les *Nocturnes* de Fauré, une des plus belles pages pour piano de la musique française. La lenteur du premier quatrain (tout de même que la quasi-lenteur douce et tendre qui ouvre *L'Invitation au voyage*) oblige à un pacte singulier avec le poème : il faut d'abord oublier le mouvement commun des phrases, puis cet autre rythme que la poésie avait imprimé à la langue, pour que le poème devienne une composante sonore de l'œuvre : quelque chose se tait, dès lors, tout en se donnant à dire (et à entendre), plus fort, ou autrement.

Le mouvement s'accélère avec le deuxième quatrain : «Un peu plus vite, mais très peu», note Duparc, pour suggérer le mouvement des «houles» (encore que la question de l'équivalence, de la transposition musicale, reste discutable<sup>1</sup>), grâce à un rythme binaire / ternaire (triolet / doubles-croches). Duparc demande qu'on augmente et presse peu à peu le mouvement (très précisément sur ce vers : «Les tout puissants accords de leur riche musique») jusqu'à la fin du quatrain, pour retrouver, ample et fortissimo, le premier mouvement, avec le premier tercet, cette fois en do majeur, dans l'évidence tranquille et extatique et pleine de do majeur : le «C'est là» («C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes») doit être chanté, dit Duparc, «largement et à pleine voix», tandis que le piano déploie de larges accords, des battements puissants et calmes qui sont comme de la gratitude ; ce «là» utopique, la musique, qui ne signifie rien, en dit tout le mystère adverbial dans sa très singulière lumière ; mystère dont la musique est alors la pleine reconnaissance, c'est-à-dire son actualisation perpétuelle, sa «chanson perpétuelle», comme si pour le très chrétien Duparc la reconnaissance de cette vie antérieure était la promesse, l'avant-goût de la vie éternelle. (Et je ne peux m'empêcher, en songeant aux «vastes portiques» teints de «mille feux» et au long martyr silencieux de Duparc, de me rappeler le récit que donne Nadar de sa dernière visite à Baudelaire : «La dernière fois que je le vis, à la maison Duval, nous disputions de l'immortalité de l'âme. Je dis nous, parce que je lisais dans ses yeux aussi nettement, moi, que s'il eût pu parler : Voyons, comment peux-tu croire en Dieu ?, répétais-je. Baudelaire s'écarta de la barre d'appui où nous étions accoudés, et me montra le ciel. Devant nous, au-dessus de nous, c'était, embrasant toute la nue, cernant d'or et de feu la silhouette puissante de l'Arc de Triomphe, la pompe splendide du soleil couchant. Crénom ! Oh ! crénom ! protestait-il encore, me reprochait-il, indigné, à grands coups de poing vers le ciel<sup>2</sup>. »

Avec le premier tercet, le mouvement va s'apaisant, *diminuendo molto*, jusqu'à «voluptés calmes» ; les trois vers doivent être chantés, indique Duparc,

1. Sur ce débat à propos de la musique descriptive, cf. ce qu'écrivait Chausson à propos d'un paysage qui l'émouvait : «Pensez à la Fontaine aux Lianes de Leconte de Lisle. Retranchez-en le côté exotique et le côté semi-dramatique, et vous pourrez approximativement vous faire une idée du poème symphonique en question. Je veux un poème que je fais seul dans ma tête et dont je ne sers que l'impression générale au public. Je veux par-dessus tout rester absolument musical, si bien que les auditeurs qui ne me suivraient pas entièrement puissent être suffisamment satisfaits par le côté musical.»

2. Nadar, *Charles Baudelaire intime*, Obsidiane.



« presque à demi voix, et sans nuances, comme en une vision » : indication remarquable, mais qui ne fait que confirmer ce que la simple écoute (celle de l'amateur, du lecteur) avait permis d'entendre. Le vers ultime du sonnet marque le retour, à tempo, au thème initial, « le chant bien en dehors et très expressif ». La mélodie s'achève sur dix mesures au piano seul, « pianissimo et perdo ».

Mais qu'ai-je à faire de ces indications ? Ne sont-elles pas superfétatoires, redondantes ? N'ai-je pas, moi aussi, lorsque je joue la seule partie de piano ou que je murmure la ligne de chant, avec ou sans les paroles, ma *vision* de l'œuvre, ma lecture de Baudelaire ? Qu'est-ce que ce chant qui naît de mon murmure et de la dispersion d'un texte qui ne cesse pas pour autant d'avoir un sens ? Serait-ce un sens trop intime ? Mon chant serait-il audible de moi seul ? Retrouverais-je ainsi la mutité, cette fois chantante, du poème ? Ne suis-je pas, que j'en prononce les mots ou que je les éteigne dans une mélodie apparemment *insignifiante*, dans la vérité du poème ?

La mélodie de Duparc n'est pas une illustration du poème de Baudelaire, ni sa simple amplification sonore, encore moins sa transposition, sa métaphore. Elle serait, pourrait-on dire, sa confirmation<sup>1</sup> — cette vérité de lecture née de la conjonction de la parole et de la musique, de cette imperfection, comme disait Duparc, qui permet cela même qu'il cherchait à atteindre : *l'émotion*, la part même du lecteur, de Duparc, de moi à qui Baudelaire continue de parler, que j'entends me parler dans cet *élargissement* de la phrase (ici entendue dans sa très riche ambiguïté grammaticale et musicale) : sorte de réponse à cette « conscience de soi », à cette interrogation que serait le poème ; réponse sans doute improbable mais qui, quoique déçue, reste prise dans le désir infini que nous avons d'elle, et qui serait de la sorte, malgré tout, réponse. La conjonction de la musique et du poème aurait, ici, ceci de bouleversant qu'elle n'impose nulle vision définitive du texte : je peux lire *L'Invitation au voyage* et *La Vie antérieure* sans me rappeler la musique de Duparc (je puis même rêver, au point que je crois parfois l'entendre, à cette mélodie qu'il n'a pas écrite, quelque désir qu'il en eût, sur *La Cloche fêlée*, poème sur lequel, lorsqu'il le disait, sa voix finissait par se voiler) ; mais il me suffit d'entendre ces mélodies pour être assuré d'un dessaisissement du sens, d'une sorte de sens au-delà du sens commun forgé par mes lectures successives, et qui serait l'accomplissement de l'image ou, dans la suspension provisoire de tout sens figé, le rayonnement de l'image, un sens heureux du poème, ce que je nommerai ses « mille feux » : bonheur que me donnent, inlassablement, la langue et la musique l'une à l'autre échangées : la musique éclairant la langue et celle-ci la musique, dans l'assomption d'une cadence nouvelle où elles se parlent enfin et où je crois entendre un peu de cette « douce langue natale » qu'évoque *L'Invitation au voyage*.

---

1. Paul Landormy a été le témoin d'une séance de travail des mélodies avec le maître. Voici ce qu'il rapporte de l'interprétation de *La Vie antérieure* : « Au début, Duparc demanda que la main droite du piano rendit bien le timbre du cor. Au passage "Les houles, enroulant les images des cieux", il réclama de la pédale à l'accompagnement du piano et un effet "confus", et à la 3<sup>e</sup> mesure il planta des accents incisifs sur la réplique la bémol, sol, fa. Quand arriva la modulation en ut majeur : "C'est là..." il indiqua que les batteries du piano devaient rendre la sonorité des "bois", et il marqua encore deux accents un peu plus loin, l'un sur la basse de la modulation en fa dièse majeur, et l'autre sur la basse et la modulation en la bémol. La modulation en fa dièse majeur devait être d'autre part précédée d'une sorte de courte respiration à l'accompagnement. Et, pour finir, Duparc souligna la nécessité évidente de mettre en dehors, à la dernière page, le chant du piano. » In Paul Landormy, *La Musique française, de Franck à Debussy*, Gallimard, 1943.

Marie-France Notz

## Le regard et l'exil

La mesure poétique et l'espace de la représentation  
dans l'œuvre de Charles d'Orléans

Invoquer Charles d'Orléans pour illustrer le thème proposé à notre colloque, « Orléans dans la littérature et la société médiévales », peut sembler être une gageure. Ce constat nous a conduites à envisager, dans l'œuvre du poète, la construction d'un espace figuratif, orientée par la quête d'un refuge, d'une intériorité, supportée dans sa représentation par l'expérience de l'exil. Expérience dont la réalité vécue ne se révèle féconde, nous semble-t-il, qu'en s'accordant à la primauté d'un choix esthétique.

Charles d'Orléans, en effet, parle fort peu d'Orléans dans son œuvre poétique. La ville « ne fut jamais un séjour très apprécié du duc Charles » note Pierre Champion dans le glossaire de son édition<sup>1</sup>. S'il l'évoque, c'est pour dire qu'il s'en est éloigné, descendant le cours de la Loire vers le séjour plus aimable de Blois ; soit pour s'y rafraîchir le corps (et les idées) :

*Qu'a mon cueur qui s'est esveillé  
A faire chançon ou ballade?  
Dieu mercy ! il n'est plus malade  
Tant a par eaue travaillé.*

*D'Orléans s'est appareillé  
Aler a Blois mengier salade<sup>2</sup>.*

ou bien pour fuir les éclats importuns d'une fête sportive :

*Pour ce qu'on joute a la quintaine  
A Orleans, je tire a Blois<sup>3</sup>.*

et l'on retrouve dans cette confiance le mouvement de retrait que provoquent chez notre poète tous les emportements du cœur ou des sens :

---

1. Charles d'Orléans, *Poésies*, Paris, Champion, I, 1956, II, 1971 ; nos références seront à cette édition ; nous recourrons aux abréviations suivantes : B = Ballade, CH = Chanson, R = Rondeau.

2. Rondeau appartenant à la fin du manuscrit M ; Champion, II, p. 600, n° VIII.

3. R LXXIX ; lors du Colloque, Madame Michaud-Fréjaville nous a signalé qu'une quintaine avait été organisée sur l'eau pour fêter l'Entrée du jeune Louis, fils de Charles d'Orléans, dans sa bonne ville. Ce genre de réjouissance semble donc avoir été prisé des Orléanais.

*Je vous promet que c'est grant paine  
De tant faire « baille lui bois » :  
Eslongner quelque part du mois  
Vault mieulx, pour avoir teste saine<sup>1</sup>.*

De ce retrait, Aage sera le complice finalement bienvenu<sup>2</sup>, même si la servitude imposée par la vieillesse demeure amère. Celle-ci, en effet, est une privation, une perte, tandis que le vœu du poète est de pouvoir suivre sa pente, comme il descend le fleuve

*En tirant d'Orléans a Blois*

(B XCVIII),

sans en être détourné par la séduction, ni se voir défini par les calculs de ses ennemis, réels ou figurés ; au refrain de la ballade LXXXII, « encore est vive la souris », répond celui de la ballade LXXXVI,

*Encore ne m'avez vous mie  
Encore ne m'avez vous pas !*

Confronté aux manœuvres des intrigants comme aux artifices de la coquette stigmatisée par le peu flatteur « senhal » de « foul s' fie », le poète reste insaisissable.

Demeurer insaisissable, c'est à quoi tend, nous semble-t-il, Charles d'Orléans dans sa quête de la paix, d'un refuge qui serait un repos, parce qu'il serait, au sens du participe médiéval, « repos », caché ; un lieu qui ne puisse être investi, parce qu'il reste au-delà de toute atteinte. Le repos ne se confond pas avec l'immobilité contrainte de la claustration ; si Vieillesse a voulu emprisonner le vieux Briquet « en chambre close », le poète compatissant lui reconnaît, dans la nécessité d'un changement de vie, la jouissance d'un droit :

*Laissez baude buissonner  
Le vieil briquet se repose  
[...]  
Par quoy j'entens que propose  
Plus peine ne luy donner [...] <sup>3</sup>*

A l'intérieur de la chambre close, le repos ouvre un espace plus intime encore, comme le reste associé à tout mouvement. Ce reste qui, selon Alain, dans le repos

1. R LXXIX.

2. *Songe en complainte*, Champion, I, p. 103, vv. 121-4, notamment :

*Si suis content, sans changier desormais ;  
Et pour tousjours entierement propose  
De renoncer à tous amoureux fais ;  
Car il est temps que mon cueur se repose.*

3. R CCCXCIV ; commentant cette pièce, Alice Planche suggère avec finesse : « Le duc [...] semble s'être ici glissé dans la peau de son compagnon pour redire — de façon voilée — qu'il est las, que les paroles et les tâches l'épuisent, qu'il faut le laisser dans la chambre de sa Pensée. Cette solidarité, née d'une similitude de destins entre les êtres soumis aux servitudes du temps, ne surprendra aucun ami des bêtes. » *Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage*, Paris, Champion, 1975, p. 147.

de l'œuvre sculptée, montre « l'homme à l'homme, par silence et solitude <sup>1</sup> », est aussi celui qui fait du regard porté par l'exilé sur le pays dont il est séparé, non le substitut du déplacement interdit, mais la négation même de ce qui le condamne. En effet, l'exilé, rejeté à l'extérieur, est supposé privé, comme l'aveugle, de cette intériorité, liée au regard, qui lui permettrait d'associer, dans le trajet de la vision, un non-vu à ce qui est vu. L'aveugle, sans rien voir, est vu par tous les autres ; l'exilé, pour user d'une locution familière, est celui qu'on a « assez vu », qui est privé du « droit de regard », dans la mesure où on lui assigne et lui définit une absence, comme l'envers d'un présent qui l'exclut. L'aveugle et l'exilé, souffrant une même infortune dans la personne du poète égaré, privé de sa Dame <sup>2</sup>, ont perdu ce lieu d'où l'on voit, figuré comme intérieur parce qu'il se dérobe à tout regard, l'un, par la défaillance de la chair, l'autre, par la rupture d'un échange. Le regard de l'Autre, le regard de la Dame, est ce qui fait exister le monde intérieur de celui qu'il reconnaît distinct de lui-même et son semblable ; il maintient entre eux l'intervalle présent qui échappe à toute représentation, et par là, l'autorise. Aussi l'homme égaré va-t-il « tastant son chemin çà et là », comme celui qui a perdu la notion même de distance, livré aux ténèbres extérieurs de la forêt sans chemins <sup>3</sup>.

Cette distance que maintient le regard est le refuge offert à la liberté de l'exilé, quand elle s'ajoute, sans la compenser illusoirement, à celle qui interdit le retour. La patrie perdue lui est chère, et il continue à l'habiter, dans la mesure où elle lui est tout ensemble extérieure et intérieure :

*En regardant vers le pais de France,  
Un jour m'avint, a Dovre sur la mer,  
Qu'il me souvint de la douce plaisance  
Que souloye oudit pays trouver ;  
Si commençay de cueur a souspirer,  
Combien certes que grant bien me faisoit  
De voir France que mon cueur amer doit <sup>4</sup>.*

La vue du pays aimé coexiste avec l'image qu'en garde en son cœur l'exilé, et cette coexistence, par le renoncement qu'elle implique, à remplir l'espace auquel l'amour donne forme, garde une place à l'absent, en conservant distincts et également invisibles, le lieu d'où il voit, et celui d'où l'autre le voit. Parce qu'il propose une expérience, cruelle sans doute, de ce qui s'imagine comme le mouvement du regard, et qui structure notre représentation de l'espace, l'exil s'apparente à la création poétique, et peut la favoriser. Car il révèle l'association de la présence à l'absence, la persistance d'un intervalle entre l'intérieur et l'extérieur, qui engendre leur défi-

1. *Système des Beaux Arts*, Paris, Gallimard, 1926, coll. Idées, 1966, p. 217.

2. B LXIII ; à l'« Amoureuse Déesse », qui le rencontre « En la forest d'Ennuyeuse Tristesse », le poète répond qu'il est « mis en exil en ce bois », avant de reconnaître dans l'envoi « Aveugle suy, ne scay ou aler doye ». Victime ici de la Fortune, le poète s'identifiera en quelque façon à celle qui le persécute dans la ballade du concours de Blois (C), où l'exercice absurde du pouvoir révélé par l'antithèse « Aveugle suis, et si les autres maine » annonce l'invective adressée par le narrateur à Fortune dans la *Dance aux aveugles* de Pierre Michault « sy a conduiseurs aveugles et qui ! ne cognoissent ceulx qu'ilz conduisent ! » (éd. B. Folkart, Paris, U.G.E., 1980, p. 106).

3. Ce vide intérieur de l'aveugle sera rendu, comme on le sait, chez Baudelaire, par la comparaison des aveugles aux mannequins ; l'angoisse du poète culminant dans la perte même du sentiment de l'exil, rendu vain par l'exténuation du regard dans les « globes ténébreux » de ceux qui « traversent... le noir illimité » (*Fleurs du Mal*, XCII).

4. B LXXV.



inition mutuelle : comme la poésie se fait aux marges de l'instant, où s'inclut le poème en contenant ce qui lui donne forme, figurant dans le langage l'espace d'un impossible exil.

Un des traits spécifiques de l'œuvre de Charles d'Orléans nous paraît être la mise en jeu du rapport de l'extérieur à l'intérieur. Cette mise en jeu est d'abord une mise en scène, et Alice Planche recourt avec bonheur à l'expression de « théâtre symbolique » pour caractériser ce que le poète nous donne à voir<sup>1</sup>. Des figures que lui fournit la tradition courtoise, il fait, à tous les sens du terme, des figurants ; qu'il s'agisse des concepts personnifiés, Raison, Espérance, Tristesse..., ou des organes, Cœur et Yeux, depuis longtemps élevés au statut de personnages par la persistance d'un emploi métaphorique. D'une certaine façon, Charles d'Orléans nous représente ce que l'on appelle la vie intérieure : les pensées, les sentiments, les émotions. Mais, chez lui, il est difficile de cerner le domaine de cette vie intérieure. Il intervient auprès de Cœur pour lui parler en secret :

*N'a pas long temps qu'alay parler  
A mon cueur, tout secretement [...]*

et celui-ci, en retour, le prend pour confident :

*En tirant d'Orleans a Blois  
L'autre jour par eaue venoye  
Si rencontré, par plusieurs foiz,  
Vaisseaux, ainsi que je passoye,  
Qui singloient leur droite voye  
Et aloient legierement  
[...]  
Mon cueur, Penser et moy, nous troys,  
Les regardames a grant joye,  
Et dit mon cueur a basse vois :  
« Voulentiers en ce point feroyz,  
De confort la voile tendroye [...]*

(B XCVIII)<sup>2</sup>

« Ou plus parfont de son penser », le poète crée une salle aux images où Cœur vient contempler les souhaits qui y ont été non seulement « mis en escript », mais « richement [...] pourrais ». L'habile polysémie restituée à une formule traditionnelle fonde l'unité de la personne sur la liberté du mouvement imaginaire qui la dérobe sous la multiplicité de ses aspects :

*Par la foy de mon corps ! jamais  
Mon cueur ne se peut d'eulx [les souhaits] lasser [...]*  
(B XLIX)

Y a-t-il, au fond, tant de différence entre la chambre où le « beau souleil », « le jour Saint Valentin », vient tenter — mais en vain — de procurer au poète un joyeux

1. *Op. cit.*, chapitre IV.

2. Alice Planche, analysant cette ballade, (*op. cit.*, p. 627) souligne l'importance des relations qui s'établissent au sein du groupe que forment, avec celui qui dit « Je », son cœur et « Penser » ; ce dernier, tenant une partie silencieuse, mais fournissant « probablement l'essentiel de la méditation ».



réveil (B LXVI), et la « chambre de (sa) pensée » (B XLV), que l'amant éloigné espère voir un jour illuminée par la beauté de la Dame ? Il semble que le plan métaphorique, où se construit la maison du corps, dont les fenêtres s'ouvrent ou se ferment, où se dresse l'ermitage de Pensée<sup>1</sup>, et le plan de la représentation vraisemblable, ne se distinguent pas par une vision différente portée sur eux. Le poète passe insensiblement de l'un à l'autre ; qui est ce « Je » qui voit les bateaux croisant sa route sur la Loire, et s'entretient à leur sujet avec son cœur, que l'on peut imaginer, ainsi que le fait Alice Planche, accoudé avec « Penser » au bordage du navire ? Où se situe ce « Je », d'où parle-t-il ? D'où voit-il ?

De même (et par conséquent), il est fort malaisé de définir, dans l'espace que construit le poème, un intérieur et un extérieur. Les images de l'intériorité, de l'intimité, abondent : la chambre, qu'elle soit ou non « de pensée », le lit, le coffre de souvenance, où l'amant conserve le cœur de sa Dame, « enveloppé en un cueuvrechief de Plaisance » (B XXXII). Une obsession de l'abri, de la clôture protectrice, peut même se retrouver dans la frilosité de l'homme mûr qui se moque des élégants imprudemment exposés aux rigueurs de l'hiver, pour suivre les caprices de la mode :

*Laissez aler ces gorgias  
Chascun yver, a la pippee;  
Vous verrez comme la gelee  
Reverdira leurs estomas.*

*Dieu scet s'ilz auront froit aux bras,  
Par leur manche deschiquetee [...]* (R VIII)

*Entre les amoureux fourrez  
Non pas entre les decoppez*

*Suis, car le temps sens refroidy,  
Et le cueur de moy l'est aussy [...]* (CH.LX)

Il s'agit là de l'image stéréotypée du vieillard privé de sa chaleur, certes ; mais on y lit aussi cette hantise de se voir exposé, mis à nu, qui accumule les protections (et l'espace métaphorique en est une), multiplie les détours, emprunte divers masques. De sorte que si Charles d'Orléans nous laisse regarder à l'intérieur de lui-même, c'est pour mieux se dérober dans les coulisses de la scène, derrière ce décor, qui, finalement, nous reste extérieur, dans la mesure où il soustrait au « reste », à ce qui reste non-vu, non-montré, celui qui voit. Le point de vue que nous invite à adopter la pseudo-fiction qui forge le personnage qui nous est proposé, est toujours aléatoire ; on a souvent l'impression de déranger le poète, à grand peine tiré du sommeil par saint-valentin, pour se rendormir aussitôt (R III), ou bien, on se sent indiscret, à surprendre une confidence, telle celle que murmure la chanson XXXIX :

*Voulientiers je vous embleroye  
Un doulx baisier priveement [...]*

---

1. B XLIII : *Mon cueur est devenu hermite  
En l'ermitage de Pensée [...]*

ou encore à être fait le témoin de ce moment d'abandon que met à profit, pour s'échapper, un « larron soupir » (CH LV). Sous le maniérisme galant, perce la crainte du regard qui verrait ce que l'on veut cacher, le péril auquel s'exposent ceux qui n'ont pas « toute honte bue ». Mais au fond, l'attitude de cet exclu qui se joue de son exclusion, ne révèle-t-elle pas le fondement d'une contenance qui affronte le regard de l'autre au miroir qui le réfléchit, lui déroband ainsi sa propre profondeur ?

*Qui a toutes ses hontes beues,  
Il ne lui chaut que l'en lui die,  
Il laisse passer mocquerie  
Devant ses yeulx, comme les nues.  
[...]  
Truffes sont vers lui bien venues;  
Quant gens rient, il fault qu'il rie;  
Rougir on ne le feroit mie;  
Contenances n'a point perdues,  
Qui a toutes (ses hontes beues).*

(R CCI)

Et le « chapeau », où sont « mussees » les amourettes (R LXIX) dissimule, par un détour, là encore, ce que trahit, ailleurs, la rougeur. Regards qui guettent, regards qui épient :

*Vous vistes que je veoye  
Ce que je ne vueil découvrir*

(R CXLV)

regards qui rendent plus précieux encore le refuge de Nonchaloir, qui est bien le médecin requis par les aléas de Fortune. A son aveuglement tyrannique, imposant la réversibilité de toute chose, par l'absence de mesure — de distance — entre les contraires, s'oppose ce lieu du repos qu'est Nonchaloir, ce désengagement, ce désenchantement aussi, qui associe à toute chose sa vanité, mais, par là, lui conserve l'espace où joue sa détermination.

C'est ainsi qu'avec le matériel traditionnel dont il dispose, Charles d'Orléans peut sembler lui-même jouer comme un enfant gâté, capricieux ; exploitant au gré de ses humeurs, de ses fantaisies, un jeu de possibles où le plaisir vient de la multiplicité des combinaisons. Le caractère utopique de la fiction allégorique, désignant l'espace conventionnel où la variété des expériences se résout à l'unicité du concept, est dénoncé parce que sa production devient elle-même fictive ; l'énonciateur joue avec les masques de son absence. Dans ce corps métaphorique, indéfiniment visé par le regard, auquel il demeure extérieur, parce qu'il recèle une multiplicité de points de vue, les yeux crient aux oreilles du cœur<sup>1</sup>, celui-ci éveille le poète, en lisant dans sa pensée. Il y a donc une intériorité du corps à l'intérieur du corps,

1. *Songe en Complainte*, vv. 129-134 :

*Qui bien veut se garder d'amoureux tours,  
Quant en repos sent que son cœur sommeille,  
Garde ses yeulx emprisonnez tousjours ;  
S'ilz eschappent, ilz crient en l'oreille  
Du cueur qui dort, tant qu'il fault qu'il s'esveille,  
Et ne cessent de lui parler d'Amours...*

où s'enchâssent les formes qui en désignent un extérieur (les oreilles du cœur), et une extériorité du Je par rapport à ce même cœur, qu'il écoute lire. Comment pourrait-on emprisonner, exiler, celui qui trouve dans ses limites le principe de son changement, la capacité de son mouvement ? Sous son aspect moralisateur, voire édifiant, la ballade LXXX, « Je fu en fleur ou temps passé d'enfance », réintroduit dans le temps compté du prisonnier ce temps qui lui fut « emblé » comme l'est au vieillard celui de sa jeunesse (R CCCXX) ; la métaphore restitue leur fonction médiatrice aux limites qui s'imposent là encore au prisonnier comme tout extérieures, déterminant pour celui qui les subit un « envers » du temps vécu. Le mûrissement du fruit sur la paille du fruitier aménage la loi naturelle, en y inscrivant une règle visant à l'efficacité, tendant à la consommation sans « reste » de ce qui, sous l'arbre, meurt et vit, pourrit et germe. Mais ce fruit auquel s'identifie le poète a été cueilli trop tôt ; c'est un fruit d'hiver, âpre, et puis, il est mal conservé ; le temps de la prison s'inscrit dans une continuité qui le dépasse, et que sa mesure artificielle n'interrompt pas, alors même qu'il se veut producteur, et donc consommateur de sa propre mesure.

Dans cet univers de masques et de détours, où constamment nous échappe ce que le poète choisit de taire, nous prive de voir, qu'en est-il de la clôture du poème ? A la récurrence formulaire, circulaire, du rondeau, à la structure centrée, rayonnante, de la ballade<sup>1</sup>, se joint le sens qui, linéairement, les traverse, pour aller au-delà. Dans le lointain du souhait où, peu à peu, l'« Ostellerie de Pensée », d'abord retenue et occupée par les fourriers, peut devenir un pis-aller, prise pour un soir « soit mieux ou pis », puis une place à conquérir chèrement, enfin, n'est plus que le don espéré de la faveur divine (B CV) ; logis où il est de plus en plus difficile de prendre place, de plus en plus aléatoire de trouver lieu. L'« Escollier de Merencolye » vieillit sans voir le terme de son étude (R CCCXVII) ; l'avenir garde son secret, malgré les questions qu'il suscite, ou grâce à ces questions, indéfiniment renaissantes, parce qu'un monde nouveau ne saurait y répondre (sans cela, serait-il nouveau ?) :

*Vieigne que advenir pourra !  
Chascun a sa destinee,  
Soit que desplaise ou agree ;  
Quant nouveau monde viendra,  
Que cuidez vous (qu'on verra,  
Avant que passe l'annee ?)*

(R LXVIII)

Proverbes, incipits, proposés, échangés, dans le cercle des poètes, et d'un poème à l'autre, engendrent des contenus nouveaux sans épuiser cette latence où repose la forme ; l'absente de tout poème, qui, impuissant à la combler, préserve sa fixité comme la matrice du changement. Des paroles saisies au vol viennent s'y prendre avec ce qui, en dehors d'elles, mais aussi en elles, reste non-dit :

1. Nous nous référons ici aux analyses de Daniel Poirion dans son ouvrage fondamental, *Le Poète et le Prince, L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, P.U.F., 1965.

*Qui ? quoy ? comment ? a qui ? pourquoy ?* (R CCC)  
*Puis ça, puis la,*  
*Et sus et jus,*  
*De plus en plus,*  
*Tout vient et va.*  
 [...]
 *Vieuls temps desja*  
*S'en sont courus,*  
*Et neufs venus,*  
*Que dea ! que dea !*  
*Puis ça, (puis la).*

Il n'est jusqu'au langage enfantin qui, masquant là encore sous la plaisante figure d'une mine renfrognée, le poète ami du sommeil, ne vienne rappeler que dans l'*infans* repose l'irréductible présent de la langue. La déformation, comparable à celle, étudiée par Claude Duneton, du langage « chienchien », plaide pour la réserve de forme, nœud de l'échange qui inscrit, même par l'illusion du simulacre (le « chienchien », l'enfant-poupée), dans toute façon de vivre en homme, cette visée de l'autre, qui m'habite, et me reconnaît :

*Quant n'ontassez fait dodo,*  
*Cez petiz enfanchonnés,*  
*Il portent soubz leurs bonnés*  
*Visages plains de bobo.*  
 [...]
 *Mieux amassent a gogo*  
*Gesir sur molz coissinés,*  
*Car il sont tant poupinés !*

*Helas ! che gnongno, gnogno,*  
*Quant (n'ont assez fait dodo).* (R CLXX)

Si l'œuvre de Charles d'Orléans peut sembler superficielle, on peut aussi considérer qu'elle *veut* l'être, serait-ce par la réintroduction du lieu d'énonciation — et des points de vue dont l'intervalle mesure la tension métaphorique — dans l'unique plan que définit seule l'*exclusion* d'un regard sur le regard, d'une réflexivité du langage, grâce à une implication comparable à l'anneau de Moebius. Il y a peut-être là, chez un poète dont le cœur est figuré comme un lecteur, l'exploitation esthétique de ce glissement du temps sur le temps qui caractérise la lecture silencieuse, glissement qui implique un « reste de temps », inconsommé dans le nonchaloir du lecteur, comme dans l'illusion qui le captive. Ce reste de temps est ce qui fait de la lecture une activité intérieure, un refuge, une évasion, hors d'une possible confusion de tous les points de vue en un seul qui condamnerait le mouvement du regard à s'épuiser dans une répétition à l'identique.

Si le regard du poète rejoint celui de l'exilé, c'est que tous deux ont à cœur de manifester comment tout espace extérieur peut se révéler intérieur, comment l'exclusion ne peut avoir de sens que par sa capacité d'inclusion, grâce à l'élément transformateur qui est le reste invisible dans ce qui reste à voir, le non-dit ajouté au



dire du poème, et soustrait au reste-à-dire où repose la manifestation possible de la forme. Quelle qu'ait été l'influence des événements sur la sensibilité de Charles d'Orléans, sa démarche poétique, orientée par la quête de l'intériorité, vers la remise en jeu du reste que menace de consommer la reproduction des procédés, la stéréotypie épuisée en clichés, cette démarche est-elle si éloignée de celle des troubadours et des trouvères ? Ceux-ci n'ont-ils pas développé une rhétorique de l'intimité affective pour mieux accorder l'une à l'autre ces deux présences qui restent au-delà, en deçà, de toute représentation : celle du poète, inclus et exclu tout ensemble par sa propre création, celle de la Dame, dérobée toujours par ce qui la dit. Au théâtre de la souffrance, de la mélancolie, des apparences décevantes, s'ajoutent toujours les coulisses, où le poète — et son lecteur — peuvent trouver refuge. C'est par ce reste d'espoir, ce caractère irréductible de l'espoir, sur quoi se fonde l'aventure poétique du langage, que Charles d'Orléans ressemble à cet autre exilé, si loin de lui dans le temps, si différent par ses choix, qui écrivait :

*Je suis l'algue des flots sans nombre  
Le captif du destin vainqueur ;  
Je suis celui que toute l'ombre  
Couvre sans éteindre son cœur.*