



Charles d'Orléans à sa fenêtre de la Tour de Londres, (Paris, Bibliothèque nationale de France)

Claudio Galderisi

*Une histoire de vers toute enluminee.
Charles d'Orléans : le prince et le poète*

7 janvier 2015

Archives nationales, Hôtel de Rohan

dans le cadre des *Commémorations littéraires*
et pour le 550^e anniversaire de la mort de Charles d'Orléans

Madame le secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, Chère Catherine Bréchnignac
Monsieur le secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Cher Michel Zink
Monsieur le président de l'Association des professeurs de Lettres,
Chers collègues, Chers amis,

Les mots de présentation du président de l'association des professeurs de Lettres sont si élogieux que je ne pourrai, je le crains, que décevoir tous les présents. Vous m'avez fait l'honneur de m'inviter à parler de la vie littéraire d'un prince du sang qui fut un des plus grands poètes du Moyen Âge. Ce sont sans doute moins mes compétences en la matière que les origines italiennes de Charles d'Orléans, sa mère, Valentina Visconti, était la fille du seigneur de Milan, Jean Galéas Visconti (duc de Milan en 1395), qui me valent ce privilège, dont je vous remercie.

Et puisque j'ai commencé en faisant référence à la vie du prince-poète, et que cette conférence s'inscrit dans le cadre des commémorations nationales pour le 550^e anniversaire de sa mort, je ferai de l'histoire le fil d'Ariane de mon propos, en demandant d'avance pardon aux vrais sectateurs de Clio.

Parent proche de cinq rois, petit-fils (Charles V), neveu et beau-fils, (Charles VI), cousin et beau-frère (Charles VII), oncle (Louis XI) et père de roi (Louis XII), Charles était le fils de ce Louis d'Orléans, frère unique du roi Charles VI, qui avait été poignardé en novembre 1407, à quelques pas du lieu où sera édifié l'Hôtel de Rohan, au 50 de la rue Vieille-du-Temple, en sortant de l'hôtel Barbette, où logeait la reine Isabeau de Bavière.



Assassinat de Louis d'Orléans
Enluminure du Maître de la Chronique d'Angleterre, vers 1470-1480

De ce père, Charles d'Orléans ne parlera jamais ou presque dans ses vers. Une seule fois, dans la *Retenue d'Amour*, poème composé selon les uns avant la captivité anglaise, selon les autres réécrit dans les années 1437-1438, le Dieu d'Amour en accueillant le jeune Charles dans son royaume déclarera avoir déjà connu ce père dont on disait à Paris qu'il « hennissait comme un étalon après presque toutes les belles femmes ». Charles sera bien conscient par la suite que l'assassinat de Louis d'Orléans par les sicaires du Duc de Bourgogne, Jean sans Peur, avait scellé sa destinée. Le duc n'avait pas encore treize ans, son père étant mort le 23 novembre, la veille de l'anniversaire du fils.

L'histoire poétique de ce prince commence donc à deux pas d'ici, il y a un peu plus de six siècles. Elle s'achève le 5 janvier 1465 à Amboise. En réalité, le poète qui avait 50 ans durant brodé toute son existence de vers, s'était déjà tu quelques années auparavant, sans doute en 1463 – les deux dernières années de sa vie ont été soigneusement reconstituées par M. Ph. Contamine –, lorsque, dans le rondeau qui clôt son album poétique, il s'était adressé à ses correspondants poétiques en leur disant :

Salués moy toute la compaignie
Ou a present estez a chiere lye,
Et leur dites que volentiés seroye
Avecques eulx, mais estre n'y pourroye,
Pour Vieillesse qui m'a en sa ballie ¹.

Charles destine ici ses mots principalement à ceux qui peuvent encore aimer, à ces rimeurs avec lesquels il a composé et feuilleté ballade après ballade, rondeau après rondeau le manuscrit fr. 25458, ce recueil qu'il appelle son Livre de Pensée. L'adieu qu'il prononce c'est un adieu au bon temps, à une servitude volontaire que Vieillesse l'oblige à abandonner. En même temps le premier vers, qui est aussi le refrain qui clôt le rondeau, selon la célèbre définition que Guillaume de Machaut avait donnée de cette forme fixe un siècle plus tôt (« ma fin est mon commencement, et mon commencement ma fin ») achève une histoire de vers toute enluminée. La vie poétique de Charles se termine sans doute ce jour-là. La baillie de Vieillesse vaut pour un poète de l'amour autant que celle de la Mort.

Une vie de poésies toute enluminée

Or l'image d'un prince de la fleur de lys se délectant de rimes et de chansons, vivant à l'écart de la vie ordinaire, insouciant d'une France déchirée et au bord de l'effondrement a pesé longtemps sur la fortune littéraire de Charles d'Orléans. Dans ce XV^e siècle où la « dulce France » connaît tous les malheurs, la figure haute en couleur du « pauvre écolier », de ce François Villon qui met en scène sa passion au rythme réaliste et autrement émouvant de la danse la plus « populaire » à l'époque, la danse macabre, a occupé presque naturellement, et pendant longtemps, tout l'espace littéraire. Et c'est tout à fait naturellement que la Bibliothèque de la Pléiade lui rend les honneurs à travers l'admirable édition et traduction que vient d'en donner J. Cerquiglini-Toulet.

On connaît les tristes vicissitudes politiques de Charles d'Orléans. Chef, bien que purement nominal, de ce parti des Armagnacs qui avait contribué à plonger la France dans la guerre civile, le Prince s'était fait mettre en déroute (en octobre 1415) par les Anglais à Azincourt, dans la plus lourde débâcle de la chevalerie française. Il avait oublié ensuite de nommer cette pucelle d'Orléans qui s'était battue et était morte aussi pour obtenir sa libération. Ajoutons à cela le fait que sa production poétique arrivait en retard de deux siècles par rapport à l'apogée de la poésie lyrique courtoise, elle ne pouvait apparaître que comme un exercice de circonstance, un pot-pourri de thèmes et de motifs rassasiés ; en somme, le divertissement d'un prince du sang qui n'avait ni vraiment compris, ni au fond vécu le drame de la France.

L'histoire de celui qui se souvenait d'être « cru au jardin semé de fleur de lys » faisait du tort aux rimes du poète ; son œuvre ne pouvait donc que confirmer la légèreté insoutenable et la nonchalance coupable de l'homme qui n'avait jamais mûri. Les célèbres enluminures des mois d'avril et de mai de Très riches heures du Duc de Berry, représentant ses fiançailles avec Bonne d'Armagnac, bien que leur interprétation iconographique soit controversée ², ne faisaient que confirmer l'image patinée et coupable.

¹ Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. Pierre Champion, Paris, Honoré Champion, 2 vol., 1923-1927, t. II, p. 544, R. CCCXXXV, v. 1-5.

² Selon les uns (Saint-Jean Bourdin, Patricia Stirnemann), l'image représenterait les fiançailles de [Marie de Berry](#), fille du duc de Berry, et de [Jean Ier de Bourbon](#), qui avaient eu lieu le [27 mai 1400](#). Selon d'autres (notamment Raymond Cazelles et Jean Longnon) le décalage temporel entre la date des fiançailles et la composition de l'enluminure (1410) ferait penser plus aux fiançailles de sa petite-fille, [Bonne d'Armagnac](#), avec [Charles d'Orléans](#), qui eurent lieu au mois d'avril (le [18 avril 1410](#) à [Gien](#)).



Avril, f° 4

Ce que montrent ses poèmes, c'est au contraire le visage d'un poète à la fois pathétique et ironique, charmant et fragile. La légèreté est chez lui la signature d'une contingence, le voile allégorique qui recouvre un destin malheureux sinon tragique. Les 345 rondeaux, les 123 ballades, les 89 chansons, les 5 complaintes, les 4 caroles, le *Songe en complainte* et la *Retenue d'Amours* qui composent son œuvre poétique en français, car les textes latins relèvent de l'exercice rhétorique et les poèmes en anglais ne sont sans doute pas l'œuvre du Prince, illustrent le parcours souffert, mouvementé par les vicissitudes humaines et l'inclination cyclothymique, d'un poète à la recherche d'un style qui fût un mode d'écriture et un mode d'emploi de son moi. Un style et un langage qui ont aussi façonné une part de la production lyrique de son temps, comme le montrent la centaine de poèmes que les correspondants poétiques du cercle de Blois ont laissés dans le recueil autographe du prince, et comme Daniel Poirion l'a documenté dans sa magistrale somme sur l'évolution du lyrisme courtois à la fin du Moyen Âge.

Or nous sommes avec Charles d'Orléans en présence d'un poète conscient de la dimension cognitive de l'écriture, de la réflexion ontologique par le divertissement, de la coïncidence par l'opposition. Dans ses ballades, et encore plus dans ses rondeaux, on peut percevoir un raffinement idéologique du lexique sentimental, et en particulier du vocabulaire de la douleur, qui fournit au poète un outil nouveau de définition, et par là de compréhension, de son monde et de sa propre conscience.

Sa langue, ce français d'il y a six siècles, nous paraît si familier et si trompeusement proche que son anachronisme nous semble parfois réductible aux canons esthétiques de la modernité. Ses poèmes, tels des moires, semblent former comme des arabesques et retracer l'extraordinaire aventure d'un homme à qui la poésie a fini par restituer tout ce que le destin lui a retiré. Cette impression n'est pas fautive, mais elle est partiellement artificielle. Ce n'est pas de l'opposition ou de la confrontation de deux histoires distinctes ou opposées que naît cette poésie, mais de leur composition dans le cadre codifié du mètre et de la strophe, dans l'incessant rappel d'une harmonie entre l'un et l'autre que martèle le refrain de ses poèmes. Bref, par delà la tautologie, la poésie aurélienne naît de la poésie, du travail d'orfèvrerie poétique, apparemment nonchalant, qui transforme une matière en vers, un souvenir en stylème, une émotion en suggestion.

Par-delà la place que certaines rimes occupent dans la grammaire poétique aurélienne, la création lyrique est soumise chez lui au principe de la propriété harmonique, ce principe selon lequel les assonances et les dissonances peuvent se fondre dans une nouvelle consonance euphonique, consubstantielle au phrasé poétique des formes fixes. Or lorsqu'on lit à voix haute cette poésie on s'aperçoit que la mesure de cette consonance est tout entière dans la longueur des pauses. Le vers aurélien se lit comme une ligne musicale composée de notes qu'il faut articuler, de mots qu'il faut parfois syllaber pour en saisir la singularité, la prégnance. C'est particulièrement évident pour certains rondeaux, construits selon un dialogisme théâtral, comme des saynètes autoscopiques, mais c'est vrai aussi pour quelques-unes des ballades sur lesquelles nous nous arrêterons. Il y a dans la poésie de Charles un rythme syncopé, avec des vers qu'on lit comme une seule note, et d'autres vers dont la

tempo varie selon la longueur du mot ou de la personnification sur lesquels le poète a voulu mettre l'accent et qu'il faut prononcer comme une note tenue. L'alternance de ces deux tempos, qui peut varier selon les exécutions, les performances, permet au poète de dilater l'espace, d'arrêter le temps de ces poèmes brefs, qui, comme dans le cas du rondeau, ne comptent en gros que 70 mots au plus, 350 signes.

C'est dans cette *grammatica* poétique que prennent vie et forme les personnages de la *Commedia* aurelienne, dans un jeu avec soi et sur soi qui a pu faire évoquer chez certains critiques un « Montaigne de la Pré-Renaissance³ ».

Or, comme je me le demandais dans l'introduction d'une petite anthologie de poèmes auréliens, que j'avais commise pour le Livre de Poche à la demande de M. Zink, et qui lui doit beaucoup, pourquoi un poète se cherche-t-il dans un prince ? Pourquoi un homme qui a passé cinq lustres de sa vie dans les prisons anglaises veut-il s'infliger vingt-cinq ans de pénitence supplémentaire dans le cadre tyrannique et inconfortable des poèmes cycliques : ballades, chansons et rondeaux ? Si Charles d'Orléans s'impose un tel exercice, c'est que l'« ancre d'estudie » (R. CCCXXV, v.9) ne sert pas seulement à reproduire par la simple vertu évocatoire des mots la jeunesse perdue et le temps qui n'est plus ; il est un passe temps poétique qui doit secréter un autre présent, un autre espace. Ce temps et ce lieu parallèles sont habités par une série de figures du moi : personnifications, réifications, métaphores : Jeunesse, Vieillesse, Mélancolie, Espoir, Ennui, Nonchaloir, Forêt de Longue Attente, Nef d'Esperance, Livre de Pensée. C'est en compagnie de ces ersatz que le poète peut concevoir une vie qui ne soit plus « en bien et mal par Fortune menée » (Bal. C) ; une vie où les arrêts de Fortune sont cassés, « décriés » par une dame nommée Poésie ; une vie consacrée à extraire l'harmonie de la mélancolie, en faisant des vers un antidote contre les *sounds and furies* de son temps. Ses poèmes sont pour lui un douloureux bienfait de la mélancolie et de l'ennui ; ils donnent à voir et à entendre pour « contraindre à penser ». Cette définition de D. Poirion résume parfaitement cet art de la formule capable d'entrouvrir d'autres mondes. Et si l'on a parfois le sentiment que cette poésie tourne en rond, au sens propre et au sens figuré, qu'elle met en scène plus des concetti que la pensée elle-même, il est émouvant d'assister à la broderie de cette dentellerie lyrique, où « chaque poème est comme l'esquisse d'un "essai" que rédigerait un moraliste⁴ ».

Et cependant, pour que l'introspection ne prenne pas toute la place de l'existence et ne devienne pas à son tour un des fourriers de Mélancolie, le chemin du poète s'est enrichi de haltes poétiques, qui ne correspondent pas toujours à un ordre chronologique de composition, mais plutôt à un sens de l'équilibre esthétique. Charles d'Orléans alterne dans son « Livre de Pensée » poèmes galants (Ball. IV et R. CLXXIV), ironiques (R. VIII, XIX, XLII, CLXX, etc.) ou auto-ironiques (R. CCXXXV), rondeaux plaisants ou subtilement grivois, images concrètes d'un réalisme surprenant (R. CCCXXX et CCCXCII) et scènes de vie champêtre qui réactualisent le thème de la reverdie, comme dans son rondeau le plus célèbre :

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de broderie,
4 De soleil luyant, cler et beau.

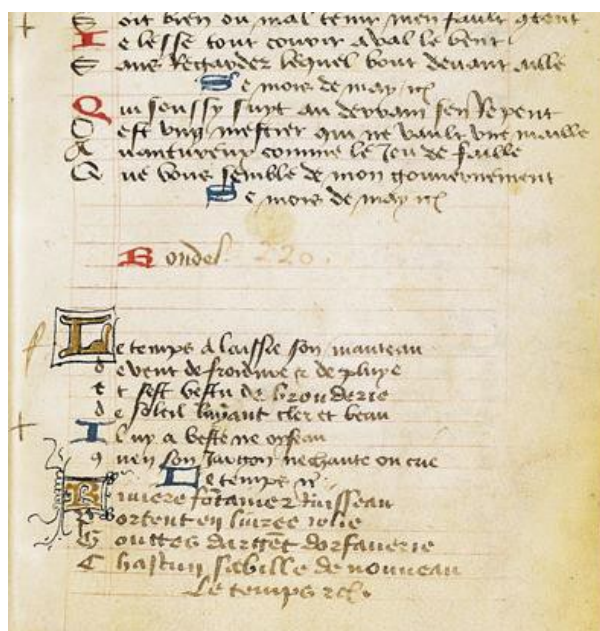
Il n'y a beste, ne oyseau,
Qu'en son jargon ne chante ou crie :
7 Le temps [a laissé son manteau !]

Riviere, fontaine et ruisseau
Portent, en livree jolie,
Gouttes d'argent d'orfaverie,
Chascun s'abille de nouveau :
12 Le temps [a laissé son manteau⁵.]

³ D. Poirion, *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965, p. 618.

⁴ *Ibid.*, p. 306.

⁵ Champion, éd. cit., t. II, p. 307-308, R. XXXI. Voir aussi le rondeau xxx.



Le monde extérieur, la réalité sociale, le lexique quotidien font irruption dans cette poésie de la mesure et de l'harmonie. Ils y apportent la fraîcheur d'un vocabulaire nouveau, la finesse psychologique, l'attention au détail, l'humour et le sens de la représentation, de la réplique, du calembour : autant de traces à la fois d'un goût et d'un idéal poétiques. La vie de tous les jours offre à la poésie une animation et un réalisme avec lesquels le poète tisse le voile de pudeur qui sert à parer sa réflexion.

Les mots – la poésie du Prince en compte autant que celle de Villon – ces mots dépouillés du fard des circonstances retrouvent dans la syntaxe fruste de la structure poétique l'éclat du sème à l'état pur, une netteté que l'absence de l'article et le refrain soulignent et amplifient. Réalisme pictural, divertissement courtois et *ekphrasis* du moi se fondent dans une apparente nonchalance. Rares sont les écrivains qui ont su faire surgir l'aveu de la mélancolie de la création avec autant de grâce, de limpidité :

Dedens mon Livre de Pensee,
 J'ay trouvé écrivaint mon cueur
 La vraye histoire de douleur,
 De larmes toute enluminee⁶.

L'image est souvent citée car elle est emblématique de cette subjectivité historiée. Charles se fait ici le « suffisant lecteur » de sa propre poésie. Ces larmes sont autant de gouttes de sueur qui jaillissent du cœur du poète, et que l'encre fixe sur la page. Des gouttes que le poète tire de ce qu'il appelle ailleurs le « puits profond de sa mélancolie ». Ici, plus que nulle part ailleurs dans sa poésie, le prince se campe, presque malgré lui, en poète conscient que l'écriture poétique est une étude exigeante qui ne le lâchera plus.

Pierre Champion, qui a tant contribué à la redécouverte du poète et du prince, parlait de « la fleur fragile et parfumée de cette poésie de France⁷ ». On n'oserait sans doute plus exprimer de nos jours

⁶ Champion, éd. cit., t. II, p. 308, R. XXXIII, v. 1-4.

un jugement critique avec autant de naturel. Mais celui qui a su reconnaître dans le ms. BnF, fr. 25458 le « Livre de Pensée » du Prince n'avait sans doute pas tort de souligner la fragilité de cet art de la versification. La « fleur fragile » dont parle Pierre Champion n'est pas celle, ou pas seulement, qui vit le temps d'un jeu de rimes, d'une *sprezzatura* courtoise. C'est la fragilité consubstantielle à l'acte poétique. Si la voix du poète n'abandonne presque jamais sa tonalité nonchalante et désenchantée, c'est justement parce que les mots révèlent déjà les craquements intérieurs, les blessures de la mémoire et du ressouvenir, le *joy* toujours recommencé d'un récit du moi, que le refrain vient fixer dans un équilibre parfait parce que précaire. Mais là où l'historien et archiviste touchait sans doute encore plus juste, c'est lorsqu'il reconnaissait dans les vers auréliens une « poésie de France ». C'est en effet dans une francité linguistique intemporelle que réside une part du secret du prince-poète, de son rapport à l'idiome du pays dont il dira que son « cœur aimer doit ». De cette langue natale, Charles explore les résonances, pour chercher et trouver par-delà la norme, par-delà les conventions linguistiques et rhétoriques, ce que l'enlumineur du Livre de Pensée appellerait le « cœur écrivant ». Bien avant Albert Camus ou Saint-John Perse, Charles d'Orléans a survécu à son destin parce qu'il s'est réfugié dans sa langue, parce qu'il a fait de cet enclos sa véritable patrie ; un seuil identitaire où deux langues, le français du XV^e siècle et celui de nos jours, peuvent se rencontrer et se confronter par-delà leurs ressemblances et leurs différences. L'actualité de la poésie aurélienne n'est pas dans une prétendue modernité, mais justement dans une adhésion à son temps, qui s'exprime y compris à travers le cortège des allégories et des personnifications dont la poésie de son temps avait fait une rhétorique, mais qui sont chez lui une stylistique du moi. Il m'est arrivé de penser que Charles d'Orléans se pense et s'écrit en homme du Moyen Âge avant que cette définition ne soit fixée et popularisée (par Christoph Cellarius) au milieu du XVII^e siècle. (*media tempestas* (« saison intermédiaire ») puis de *medium aevum* (« moyen âge ») en 1604). Une telle adhésion à son temps est sublimée par l'observation du détail, du quotidien, que le sentiment poétique grave sur des états d'âme comme sur autant de matrices immaculées, les transformant en image, en allégories, en étude du moi :

Escollier de Merencolye,
Des verges de Soussy batu,
Je suis a l'estude tenu,
Es derreniers jours de ma vye⁸.

Mais revenons à nos jalons historiques, et retournons à cette captivité anglaise qui marque l'existence du Prince, qui le sépare des siens et surtout de la France pendant 25 ans, et sans laquelle il nous semble difficile d'entendre sa poésie.

Vouloir en effet dissocier la thématique de la prison de son éventuel biographème, pour parler comme Barthes⁹, ne paraît pas possible pour Charles d'Orléans. Pour le Prince, la prison représente à la fois une expérience vécue, le *hic et nunc* d'une activité poétique – c'est particulièrement vrai pour les Ballades, presque entièrement composées dans les années anglaises – et le cadre psychologique d'une réécriture, c'est-à-dire une clé de lecture réaliste et un magnifique trompe-l'œil heuristique.

Vingt-cinq ans de tribulations et de pérégrinations dans des lieux qui ne sont pas toujours confortables, comme celles dans lesquelles il passera ses dernières années de « pain d'amertume et d'eau d'angoisse », chez ce Duc de Suffolk, qui deviendra son ami, ont marqué à tout jamais l'homme et le poète¹⁰. La prison et l'Angleterre sont pour le Prince à la fois une vie et une

⁷ Pierre Champion, *Le Manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans*, Paris, Champion, 1907, reprint Genève, Slatkine, 1975, p. 86.

⁸ Champion, éd. cit., t. II, p. 521, R. CCCXCVII, v. 1-4.

⁹ Cf. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

¹⁰ Dans le ms. Harley 7333, on trouve à côté des pièces de Lydgate et de Chaucer deux poèmes de Charles d'Orléans, qui ne figurent pas dans les manuscrits conservant son œuvre. (Cf. Pierre Champion, *Vie de Charles d'Orléans (1394-1465)*, Paris, Champion, 1911 (1969^{2e}), p. 247, n. 1, et A. E. B. Coldiron, « Translation, Canons, and Cultural Capital :

parenthèse, le passé qui lui révèle la raison d'être de son présent mais également le présent enchâssé dans son passé ; une souffrance réelle et en même temps ce que Daniel Poirion a appelé avec une formule heureuse un « secret désir ». Son œuvre tout entière ou presque ¹¹ est là pour témoigner de cette tension entre regard rétrospectif et attention au présent, entre délivrance et mise en vers du *nostos*. C'est peut-être même un des secrets de sa poésie que cette espèce d'immatunité souriante, ce retour sur soi circulaire qui n'est pas un repli mais une expansion de l'esprit. Sa poésie naît de la rencontre de deux *hic et nunc*, fondus en un seul verbe poétique. S'il y a un vécu qui fonde cette poésie c'est le vécu poétique, qui connaît ses temps, ses ratures, ses réécritures, ses mots dont le poète même ne mesure qu'en partie tout ce qu'ils charrient, car, pour le dire avec la formule de René Char, « les mots qui vont surgir savent de nous des choses que nous ignorons d'eux ¹² ».

Les échos de la captivité anglaise sont perceptibles dans toute la poésie du Prince ¹³. Les rondeaux en particulier, ces poèmes à forme fixe que le poète privilégie dans sa dernière période poétique, ne sont pas chez lui ces « enrôlés Cornemuses ¹⁴ » que raillera Du Bellay un siècle plus tard dans sa *Deffense et Illustration de la langue française*, visant en réalité surtout les chantres des *arts de seconde rhétorique*, ces « ferrailleurs » de rimes qui portent les noms de Regnaud Le Queux, Pierre Fabri, Octovien de Saint-Gelais, Cretin, Bouchet, Gratien Du Pont. Le rondeau aurélien se prête à être analysé comme une image métrique et rythmique de l'enfermement : comme un modèle poétique qui reproduit l'espace clos qui favorise l'introspection. C'est le poète lui-même qui se définit dans un des derniers rondeaux de sa vie comme un « reclus ». Le terme garde ici à la fois sa connotation monastique et l'empreinte étymologique de l'enfermement.

Cependant, là n'est pas l'essentiel, me semble-t-il, du rôle joué par la prison dans l'activité poétique du prince-poète, même si l'imaginaire de l'espace, du lieu, du *locus amoenus* transformé en *locus horridus* est à l'évidence surdéterminé par la captivité anglaise ¹⁵.

Dans son enfance, Charles avait côtoyé à la cour de son père, ce Louis d'Orléans qui n'était pas seulement un grand séducteur mais aussi un homme aimant les lettres, de nombreux poètes : Christine de Pizan, Jean de Garencières, Eustache Deschamps, entre autres. Plus encore que comme tout noble, on serait tenté de dire comme tout écolier, le Prince avait écrit dans son adolescence des poèmes d'amour – en particulier ce *Livre contre tout péché* dont la paternité ne semble plus faire de doutes aujourd'hui – selon une mode allégorique conventionnelle. Mais la véritable découverte d'une *passio* poétique se fait à travers un livre auquel la lecture en prison a apporté une résonance différente. Une œuvre qu'au même moment un autre prisonnier illustre de la Tour de Londres, où Charles a séjourné au début de sa captivité, également épris de poésie, Jacques Stuart, roi d'Écosse, est en train de lire. Cette lecture inspire au jeune roi un soliloque dramatique intitulé *The Kingis Quair...*, le *Cahier du Roi*, dans lequel le prisonnier infortuné chante son amour pour Jeanne Beaufort. Ce livre de la révélation poétique ¹⁶, c'est évidemment la *Consolatio Philosophiae*.

Manuscripts and Reception of Charles d'Orléans's English Poetry », in *Charles d'Orléans in England*, éd. Mary-Jo Arn, Cambridge, D. S. Brewer, 2000, p. 183-214, spécialement les p. 190-194.)

¹¹ Les poèmes composés dans sa jeunesse, avant la défaite d'Azincourt, semblent prouver davantage un divertissement juvénile qu'une véritable vocation poétique. Mais là aussi il faut distinguer entre composition et relecture. Les corrections autographes que le poète a apportées à la plupart de ces pièces dans le ms. Bnf, fr. 25458 révèlent, bien sûr, la conscience artistique de son travail mais prouvent également que ces compositions de jeunesse sont reconnues et « endossées » par le poète dans sa maturité.

¹² René Char, *Sept saisis par l'hiver*, dans *Chants de la Balandrane*, Paris, Gallimard, 1977, p. 16.

¹³ Voir en dernière analyse le bel article de Jean-Claude Mühlethaler, « Charles d'Orléans, une prison en porte-à-faux. Co-texte courtois et ancrage référentiel : les ballades de la captivité dans l'édition d'Antoine Vérard (1509) », in *Charles d'Orléans in England : 1415-1440*, Cambridge, D. S. Brewer, 2000, p. 163-182.

¹⁴ Joachim Du Bellay, *Deffense et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 169.

¹⁵ Jean-Claude Mühlethaler rappelle que quand « la réalité pèse trop lourd, la sublimation courtoise de la joie ou de la tristesse s'avère impossible ». Le vécu englué. Il entrave l'envol lyrique, s'oppose à la célébration, par l'allégorie, d'un univers idéal ». (art. cit., p. 182.)

¹⁶ Cf. A. C. Spearing, « Dreams in the *Kingis Quair* and the Duke's Book », in *Charles d'Orléans in England : 1415-1440*, op. cit., p. 123-144.

Le Prince n'avait pas attendu en réalité l'éclairage inconfortable de sa cellule anglaise, bien moins amène que ne le laisse imaginer l'enluminure célèbre que j'ai placée en couverture de ma présentation, pour découvrir l'œuvre de Boèce. L'inventaire de sa librairie qui date de 1417 fait apparaître déjà au moins 4 exemplaires en latin et une traduction française en vers¹⁷, auxquels il faut ajouter un autre exemplaire en français que Charles d'Orléans rapporta d'Angleterre en 1440¹⁸. La réflexion sur les retournements de Fortune surgit spontanée chez un roi et un prince qui languissent en prison¹⁹, éloignés de leurs terres, séparés de leurs biens et de leurs amours. À la différence de Boèce, cette consolation ne vient pas pour l'un et pour l'autre de Dame Philosophie mais de dame poésie, accompagnée, comme c'est souvent le cas, par son fidèle Dieu et suppôt : Amour. Chez le roi d'Écosse, c'est l'amour pour Jeanne Beaufort, fille du comte de Somerset, qui lui inspire quelques-uns de ses plus beaux poèmes, dans le sillon de la tradition chaucérienne²⁰ ; chez le Prince, l'amour pour sa deuxième épouse (la première en 1406 c'était Isabelle de Valois, fille de Charles VI), Bonne d'Armagnac, avec laquelle il n'avait connu qu'un court bonheur. C'est cet amour ou plutôt son souvenir qui nourrit l'écriture des ballades et des chansons dédiées à la « belle, bonne, jeune et gente²¹ ».

S'agit-il pour autant d'un simple exercice de rhétorique ? Quoi de plus naturel, en effet, pour un prince du sang, victime de la roue de Fortune et condamné à une détention que le roi Henri V, devenu suite au traité de Troyes, en 1420, régent et héritier du trône de France, aurait souhaité faire durer jusqu'à la mort, qu'une plainte amoureuse sur le thème de l'éloignement, d'un « amor de lohn » épuré de toute charge transgressive, et qui rapproche les cœurs dans l'espace-temps du poème²² ?

Vous savés que je vous feis foy
Pieça, de tout ce que j'avoye,
Et vous laissay, en lieu de moy,
Le gage que plus chier j'amoye :
C'estoit mon cueur que j'ordonnoye
Pour avecques vous demourer,
A qui je suis entierement²³.

Lorsqu'on pense aux sujets et aux intonations choisis par François Villon dans la basse-fosse du château de Meun, où il passa l'été 1461, avant d'être libéré lors de la venue dans la petite ville de Loire du roi Louis XI accompagné peut-être de Charles d'Orléans²⁴, on s'aperçoit que la plainte amoureuse n'est certainement pas la seule tonalité poétique que peut inspirer la vie carcérale²⁵.

¹⁷ Pierre Champion, *La Librairie de Charles d'Orléans*, Paris, Champion, 1910 ; Genève Slatkine Reprints, 1975, p. 20-22.

¹⁸ Cet exemplaire fait partie de la liste des 68 livres, qui a été dressée par Hugues Perrier et Étienne Le Gout au retour du Prince, le 5 novembre 1440 à Saint-Omer (cf. Champion, *La Librairie...*, *op. cit.*, p. XXV). Il existe aussi un autre inventaire, établi celui-ci au château de Blois par son secrétaire Pierre Sauvage et Jean Hardouin, qui fait état de 103 articles. La différence, comme l'a remarqué Pierre Champion, est due essentiellement à une série d'objets et d'accessoires qui sont aussi répertoriés (*Ibid.*, p. XXXIV).

¹⁹ Cf. Christopher Lucken, « Les muses de Fortune, Boèce, le *Roman de la Rose* et Charles d'Orléans », in *La Fortune : Thèmes, représentations, discours*, éd. Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, Genève, Droz, « Recherches et Rencontres » (19), 2003, p. 145-175.

²⁰ Voir A. C. Spearing, art. cit., p. 126 *sqq.*

²¹ Champion, éd. cit., t. I, p. 224, Ch. XXXV, v. 3.

²² Cf. P. Champion, *Vie de Charles d'Orléans...*, *op. cit.*, p. 247 *sqq.*

²³ Champion, éd. cit., t. I, p. 30-31, Ball. XIII, v. 10-16.

²⁴ Gert Pinkernell, *François Villon et Charles d'Orléans (1457-1461). D'après les Poésies diverses de Villon*, Heidelberg, Carl Winter, 1992, p. 108-109, et *eadem*, « Le Povre escolier François à la recherche du prince clement », in *Villon hier et aujourd'hui*. Actes du Colloque pour le cinq-centième anniversaire de l'impression du *Testament* de Villon, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 15-17 décembre 1989, éd. Jean Dérens, Jean Dufournet et Michael Freeman, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1993, p. 43-52.

²⁵ Gert Pinkernell pense que l'*Épître à ses amis* doit être lue comme une prière adressée au prince pour sa libération. (*Ibid.*).

Cependant, Bonne d'Armagnac est beaucoup « plus qu'une figure de style²⁶ ». Elle est pour le poète à la fois la résurgence du souvenir d'une autre vie et la personnification de l'espoir. Lorsque Charles d'Orléans lui consacre la Ballade LXIX, c'est l'homme qui pleure derrière le poète la disparition de sa très belle, survenue le 3 décembre 1435, c'est-à-dire vingt ans après l'emprisonnement de Charles. Lorsqu'on regarde les vers écrits en Angleterre à cette époque, on s'aperçoit d'ailleurs que le Prince est à bout de souffle (Ball. LXXXVIII) et qu'il est prêt à tout tenter, y compris laisser son « cuer en gage » non pas à une de ces dames anglaises qu'il a dû croiser dans ses pérégrinations d'un château à l'autre mais au fils de l'assassin de son père, son cousin Philippe le Bon, pour se mettre entièrement et pour toujours au service de son parti :

Et vostre party loyaument
Tendray, sans faire changement
De cuer, de corps et de puissance²⁷.

Si l'on voulait s'amuser à gloser cette allégeance, on pourrait, en paraphrasant platement le vers célèbre de Georges Fourest, s'exclamer « qu'il est bon duc le fils / du meurtrier de Papa ! ». Ce serait injuste et en même temps pas tout à fait faux. On sait qu'à son retour en France, Charles, âgé de 46 ans, épouse le 26 novembre 1440 la nièce de Philippe le Bon, la petite-fille de Jean sans Peur, cette Marie de Clèves, qui n'avait alors que 14 ans, et qui lui donnera une vingtaine d'année plus tard trois enfants : en 1457, Marie de France, pour laquelle François Villon écrira une ballade de louanges, peut-être subtilement ironique, en 1462, le futur Louis XII, le père des Français, et trois mois avant la mort du Duc septuagénaire, Anne, future abbesse de Fontevraud. En réalité, lorsque Charles compose la ballade épistolaire que nous venons de lire, plus de trente ans se sont écoulés depuis ce 23 novembre 1407. Entre-temps, beaucoup de sang avait coulé en France, et les hommes de mains des Armagnac avaient vengé la mort du père, mais aussi du beau-père de Charles, Bernard VII d'Armagnac, en assassinat Jean sans Peur le 10 septembre 1419, à l'occasion d'une entrevue avec le [dauphin](#) à [Montereau](#).



Fig. 266.—Assassination of the Duke of Burgundy, John the Fearless, on the Bridge of Montereau, in 1419.—Fac-simile of a Miniature in the "Chronique" of Monstrelet, Manuscript of the Fifteenth Century, in the Library of the Arsenal of Paris.

Assassinat du duc de Bourgogne, Jean sans Peur, sur le pont de Montereau, en 1419 – fac-similé d'une miniature de la *Chronique de Monstrelet*, (Bibliothèque de l'Arsenal, Paris)

La vengeance, qui n'a jamais été un idéal pour Charles d'Orléans, n'avait plus lieu d'être. En 1433, on l'avait conduit à Douvres regarder les falaises d'où quatre siècles plus tôt le Duc de Normandie, Guillaume le Conquérant, s'était lancé à la conquête de l'Angleterre. Charles sait que seule la fin de la guerre peut lui rendre sa liberté. La paix est son seul salut. Il déclame alors, mais c'est presque un cri du cœur : « Paix est tressor qu'on ne peut trop loër ». Seul ce *trésor* peut permettre à la Nef

²⁶ A. Planche, « Prison de prince, prison de vilain. Deux aspects de la prison au XV^e siècle : Charles d'Orléans et Villon », in *Marginalité et littérature, Hommage à Christine Martineau-Géniéys*, éd. Maurice Accarie, Jean-Guy Gouttebroze et Éliane Kotler, Nice, Université de Nice, ILF-CNRS, 2001, p. 293-310, ici p. 296.

²⁷ Champion, éd. cit., t. I, p. 141, Ball. LXXXVIII, v. 31-33.

d'Espérance de traverser la Manche et de le ramener en France. Cette aspiration est si profonde qu'elle produit dans la ballade qui suit dans son manuscrit personnel (LXXVI, v. 1-2) un des rares moments d'effusion religieuse, sinon le seul, dans une œuvre où Dieu, le Christ et même la Vierge Marie sont quasi absents. Sa ballade pour *Prier Notre dame* est une prière pour la paix que l'homme et le poète à l'unisson adressent à la Vierge Marie : « Priés pour paix, douce Vierge Marie, / Royne des cieulx, et du monde maistresse ».

Et en effet l'éloignement beaucoup plus que l'enfermement semble marquer les poèmes de cette période. La valse des allitérations « loin », « lointain », « éloigné » rythme le chant de cette séparation, qui est une séparation de la France, que son « cuer amer doit », comme il le dira dans une des ballades les plus célèbres de sa captivité, *En regardant vers le país de France*.

En regardant vers le país de France,
Un jour m'avint, a Dovre sur la mer,
Qu'il me souvint de la douce plaisance
Que souloye oudit pays trouver ;
5 Si commençay de cuer a soupirer,
Combien certes que grant bien me faisoit
De voir France que mon cuer amer doit.

Je m'avisay que c'estoit non savance
De telz souspirs dedens mon cuer garder,
10 Veu que je voy que la voye commence
De bonne paix, qui tous biens peut donner ;
Pour ce, tournay en confort mon penser.
Mais non pourtant mon cuer ne se lassoit
De voir France que mon cuer amer doit.

15 Alors chargay en la nef d'Esperance
Tous mes souhaitz, en leur priant d'aler
Oultre la mer, sans faire demourance,
Et a France de me recommander.
Or nous doint Dieu bonne paix sans tarder !
20 Adonc auray loisir, mais qu'ainsi soit,
De voir France que mon cuer amer doit.

Paix est tresor qu'on ne peut trop loer.
Je hé guerre, point ne la doy prisier ;
Destourbé m'a long temps, soit tort ou droit,
25 De voir France que mon cuer amer doit²⁸ !

Les poèmes écrits en prison révèlent donc au Prince une nouvelle perspective, une nouvelle nature sans doute ; ils forment moins une entreprise autobiographique, pour paraphraser Rousseau, qu'ils n'aident le Prince à découvrir rime après rime une vocation. Il s'agit, comme nous l'avons rappelé, à la fois d'une nécessité et d'un passe-temps, au sens propre et figuré du terme, dont les poèmes plus directement associés au thème de la captivité ne sont que la partie émergée. Car après 1417, presque tout le corpus poétique aurélien est consacré directement ou indirectement à l'expérience de la captivité, qui devient avec le temps, et après le retour en France et la retraite à Blois, à la fois une forme de monologue intérieur sur la jeunesse et un mode d'appréhension du monde et du présent.

L'abattement dû à la lassitude morale et physique du prisonnier qui désespère d'être enfin libéré un jour, ne sont pas seulement un effet poétique, le reflet d'une mélancolie pour ainsi dire

²⁸ *Ibid.*, t. I, p. 122-123, Ball. LXXV.

« autosuggérée²⁹ ». Le poète est ici à l'écoute de son cœur et de son corps, comme en témoigne le refrain de la ballade *Mis pour meurir ou feurre de prison*³⁰, magistralement analysé par Michel Zink.

Je fu en fleur ou temps passé d'enfance,
Et puis après devins fruit en jeunesse ;
Lors m'abaty de l'arbre de Plaisance,
Vert et non meur, Folie, ma maistresse.
Et pour cela, Raison qui tout redresse
A son plaisir, sans tort ou mesprison,
M'a a bon droit, par sa tresgrant sagesse,
Mis pour meurir ou feurre de prison³¹.

Mais à cette émotion et à ce cri, qui sont sincères, fait écho le chœur des personnifications traditionnelles de la poésie courtoise : Folie, Raison, Plaisance. La captivité anglaise et tous les maux qu'elle comporte deviennent ici la cure que Raison administre à celui que Folie et Plaisance avaient gouverné à leur guise. La distanciation subjective, qui deviendra sous le nom de Nonchaloir une des personnifications les plus personnelles de sa poétique, est déjà tout entière dans ces Ballades, qui devraient pourtant nous révéler en prise directe le pathos du reclus.

Charles d'Orléans met là ostensiblement à découvert un des mécanismes, et peut-être même un des ressorts de la poésie carcérale : la différence, et en particulier la différence temporelle, cet écart qui fait de toute écriture une trace seconde, de tout présent poétique un *hic et nunc* diffracté par les mots.

Il est temps de conclure.

Pourquoi un prince de la fleur de lys a-t-il voulu se chercher dans un poète, me demandais-je au début de mon propos ?

Je ne suis pas sûr d'avoir su éclairer les raisons d'une telle métamorphose. Heureusement les poèmes de Charles n'ont pas besoin de l'exégète pour révéler leur art. Heureusement, un autre poète, Jean Tardieu, avait déjà en partie répondu à cette question, lorsqu'il avait écrit que la poésie de celui qui apparaît comme son ancêtre poétique est une recherche « poursuivie coûte que coûte [...], un défi lancé à l'atrocité du siècle³² ». Seul un poète du XX^e siècle peut comprendre si bien les atrocités d'un autre siècle.

La langue-mère de Charles d'Orléans résonne pour Jean Tardieu au-delà d'une langue-fille, qui ne peut rester fidèle à la jeunesse, poétique et linguistique, de ce langage des “enfances” poétiques qu'en l'isolant du bruit du siècle, qu'en façonnant dans l'horizon d'attente une nouvelle sensibilité auditive. Il est en effet difficile d'imaginer aujourd'hui un choix plus artificiel que celui de représenter la rencontre entre le poète et sa propre image « de larmes toute enluminée » dans le cadre archaïque et tyrannique du rondeau. La préciosité tardive de la structure poétique fixe dissimule dans une sorte d'ellipse pudique l'aveu d'une souffrance. La véritable identité de l'homme vivant dans la « Forêt de Longue Attente » est reflétée par le miroir du poème.

En la forest de Longue Actente,
Par vent de Fortune Dolente,
Tant y voi abatu de bois

²⁹ Pierre Levron, *Naissance de la mélancolie dans la littérature des douzième et treizième siècles*, thèse de Doctorat nouveau régime, sous la direction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris IV, 30 juin 2005, p. 251-253.

³⁰ Voir Michel Zink, « “Mis pour meurir ou feurre de prison” : Le poète, leurre du prince », In *Guerre, pouvoir et noblesse au Moyen Âge : Mélanges en l'honneur de Philippe Contamine*, éd. Jacques Paviot et Jacques Verger, Paris, PUPS, 2000, p. 677-685.

³¹ Champion, éd. cit., p. 130, Ball. LXXX, v. 1-8.

³² Jean Tardieu, « Charles d'Orléans », in *Tableau de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1962, p. 154-163, ici p. 157.

5 Que sur ma foy, je n'y cognois
A present ne voye, ne sente.

Pieça, y pris joyeuse rente,
Jeunesse la payoit contente,
Or n'y ay qui vaille une nois,
9 En la forest de Longue Actente.

Vieillesse dit, qui me tourmente :
Pour toy n'y a pesson, ne vente,
Comme tu as eu autresfois ;
Passez sont tes jours, ans et mois ;
Souffize toy et te contente,
15 En la forest de Longue Actente³³.

Cette « Forest de Longue Actente », à laquelle Charles a consacré plusieurs poèmes, et sur laquelle ont brodé plusieurs poètes de son cercle de Blois, à commencer par son épouse, se révèle alors à travers la lecture de tous les sentiers qui y mènent, ballades, chansons et surtout rondeaux, comme à la fois lieu de l'émotion et état d'âme réifié. Elle est une figure de la vie de Charles d'Orléans : la vie de l'homme et celle du poète. Ce qui explique aussi pourquoi, à la différence du poète de la « *selva oscura* », le prince ne cherche pas à s'en évader et accepte aussi bien la « joyeuse rente de Jeunesse » que les tourments de Vieillesse. La forêt n'appelle pas la conversion, mais le *nostos*. Elle n'est pas l'enfer dans lequel il faut chercher le droit chemin qui mène au salut, mais un labyrinthe qui conduit invariablement au moi du poète. Dans cette forêt, même la mort, cette mort qui hante l'œuvre de son illustre hôte, ce Villon, qui l'avait conjurée en la transformant dans la plus dérisoire et créaturelle des facultés proprioceptives (« Et de la corde d'une toise / saura mon col que mon cul poise ») ; cette mort n'a pas droit de rente. Charles en fera tout au plus une comparse de ces geôliers bien plus angoissants pour lui que sont Mélancolie et Espoir, un adjuvant dans ce théâtre d'ombres qu'est le rondeau aurélien. Le poète n'est pas angoissé par elle, tout comme il n'inscrit pas sa poésie dans la perspective du salut chrétien. Il ne cherche pas à déconfire la mort, mais tout au plus à la confire dans l'alcool d'Ancolie, à l'emprisonner dans les replis du refrain. (Laforgue, *Moralités légendaires*, Salomé 'asperges confites et tuméfiées dans l'Alcool du silence')

L'incipit-refrain est la porte d'entrée et le cadenas de la chambre de pensée du poète. En même temps il offre au rondeau une pointe lyrique pour certains vers plus subtile que la chute poétique cultivée par les poètes de la Renaissance. Plus subtile, parce que l'esprit n'y est pas brillamment dilué en concetti mais mis en abyme ; plus subtile, car il fixe un point d'équilibre verbal interne au poème entre le mouvement ascendant et descendant du lyrisme poétique.

Dans sa Leçon inaugurale au Collège de France, un autre poète, Yves Bonnefoy soulignait l'artificialité de la séparation entre récit et poésie et rappelait que « tout poème [...] recèle en sa profondeur un récit, une fiction³⁴ ». Charles d'Orléans est un de ces poètes *factores*, un poète qui pressent que la poésie lyrique c'est l'art de communier et non de communiquer. On se souvient des vers d'un autre grand poète du XX^e siècle, Fernando Pessoa :

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
que chega a fingir que é
dor a dor que deveras
sente³⁵.*

³³ Champion, éd. cit., p. 419, R CCXXV.

³⁴ Yves Bonnefoy, *La Présence et l'image*, Paris, Mercure de France, 1983 (Collège de France, 1982), p. 35.

³⁵ Fernando Pessoa, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1972, p. 164, v. 1-4. (*Autopsicografia*, 1932.)

Charles d'Orléans a su être ce dissimulateur qui feint si complètement / qu'il en arrive à feindre qu'est douleur / la douleur qu'il ressent vraiment'. Son récit est celui d'un Prince qui a trouvé les mots pour s'écrire en poète, pour faire de la ronde des idées noires le plus beau des passe-temps, celui qu'il appelle dans un de ses derniers rondeaux « jouer à sa pensée » (R. CCCCVI, v. 1-2). Mais le poète du Nonchaloir fut aussi le premier qui célébra l'alliage poétique et linguistique des termes *bon* et *eur*, léguant ainsi à la langue française un de ces mots idéaux qui apparaissent au francophone d'élection comme son secret et son charme, sa signature sonore.

Le salut que le prince-poète adresse à « toute la compagnie » ne sonne pas alors le silence, l'adieu au lecteur, le dernier mot, car chez le poète du rondeau, on l'aura compris, la fin est un commencement.

Claudio Galderisi

CESCM – Université de Poitiers-CNRS