

L'écriture introspective de Charles d'Orléans ou la recherche d'une nouvelle poétique de l'image « *En la forest de Longue Actente* »

Carole Banguion

Le concept médiéval d'*imago*

Pour mieux apprécier l'originalité des images poétiques émaillant l'œuvre de Charles d'Orléans, intéressons-nous quelques instants au concept d'*imago* dans la culture médiévale. A ce titre, l'étymologie du terme *imago* se révèle être un excellent révélateur pour rendre visibles les multiples facettes de l'iconographie médiévale, héritière de l'art et de la pensée antique.

Issu de la racine indo-européenne **IM-* exprimant « l'idée d'imiter », le terme *imago* désignait dans l'antiquité un « portrait d'ancêtre, une image [en cire, placée dans l'atrium, portée aux funérailles] », image à la fois tangible et symbolique de l'hommage rendu à un vénérable aïeul. Chez Cicéron, la collocation *jus imaginum* atteste « le "droit d'images", réservé aux nobles ». Ce droit, restreint à un microcosme, transparait chez Salluste, où la forme plurielle est alors une métaphore in absentia d'un haut lignage, d'un « homme qui compte de nombreux ancêtres, de haute noblesse » - *Homo multarum imaginum*. L'*imago* prit une dimension plus empirique lorsque Cicéron affirma que « le visage est le miroir de l'âme » - *imago animi vultus est*¹. Ainsi, le concept d'*imago*, durant l'antiquité, ne se limita pas à l'idée de copie, d'effigie d'un défunt vénéré. L'évolution du terme se poursuit sous la plume de Virgile, l'*imago* devient alors « l'ombre d'un mort », puis « un spectre, une vision, un songe, une apparition » chez Horace. Dans les épopées homériques, les images oniriques furent considérées comme un moyen pour les dieux de communiquer leurs messages aux héros. Le songe d'inspiration divine devint un message à déchiffrer, un avertissement prémonitoire, ou prophétique issu de l'au-delà.

Ces diverses acceptions latines du terme *imago* nous éclairent en partie sur l'évolution de la création artistique du Moyen Age occidental qui osa braver le vieil interdit biblique de la figuration. Dans la société féodale, le droit à l'image appartenait aussi à un microcosme de grands seigneurs fortunés souhaitant affirmer leur position sociale et perpétuer leur illustre lignage. L'*imago*, en tant que portrait à l'effigie du défunt, rejoint d'emblée la valeur anthropologique de l'image dans le christianisme et le dogme de l'incarnation. Si l'homme fut créé à l'image de Dieu (Genèse I : 26), et le Christ à l'image de Dieu invisible (Col I : 15), l'image est alors une fenêtre sur l'invisible qui transcende notre perception visuelle. Cette mise en contact avec l'au-delà est illustrée par le célèbre *Commentaire du Songe de Scipion de Cicéron*, rapporté par le philosophe platonicien Macrobie, dont l'œuvre ne cessa d'être lue tout au long du Moyen Age. Dans ce songe, le jeune commandant de légion, Scipion Émilien voit, dans des contrées célestes, son aïeul Scipion l'Africain, qui lui décrit les récompenses qui attendent, dans une autre vie, ceux qui ont bien servi leur patrie et lui explique le principe de l'immortalité de l'âme. Ce *Songe* présente comme leitmotiv une certaine vue de l'univers, la croyance à certaines destinées de l'âme et le sentiment que les biens les plus précieux de ce monde ne sont que vanité. On imagine aisément qu'un tel mysticisme et une perspective de béatitude éternelle plurent effectivement aux auteurs et lecteurs chrétiens. Les images oniriques dans la Bible offrent

1 Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français* (1934), Paris : Hachette, 1995, p. 773.

cette même perspective et « soulignent le caractère divin du message perçu »². L'iconographie médiévale, riche de rêves bibliques, aime ainsi mettre en scène dans une même image la figure du rêveur et l'objet du songe. Loin d'être purement autobiographiques, ces images oniriques renseignent le rêveur sur un destin collectif, sur le devenir d'un royaume. Dans une société très superstitieuse craignant les puissances diaboliques, l'interprétation des images oniriques suscita doutes et craintes sur leur origine jugée tantôt divine, tantôt démoniaque. Et pour conjurer le sort, les *litterati* prirent soin de ne retenir que les songes de souverains, de saints, qui offraient à leurs yeux les meilleures garanties d'authenticité divine, tout au moins jusqu'au XIIe siècle³.

En Occident médiéval, l'image revêt à l'origine une double fonction : retracer l'histoire sainte sous les yeux de nombreux illettrés et susciter le repentir des pécheurs les plus endurcis. Dans les manuscrits du Moyen Age, l'image, qu'elle soit enluminure, vignette, miniature, dans les marges ou au creux de lettrines, historiées ou filigranées, n'est pas une simple ornementation naïve. Elle remplit une fonction didactique, politique ou idéologique. Le lien entre l'image et le texte n'est pas unilatéral, offrant ainsi au texte-source la primauté. L'image redéploie le texte, l'enrichit, le complète, sert de glose et propose une seconde lecture accessible à l'œil. Elle est censée instruire, remémorer, émouvoir⁴. Au fil du temps, l'image a développé un mode de fonctionnement original à travers une codification progressive des diverses postures des protagonistes, leur gestuelle, leur disposition, les motifs végétaux et géométriques, aussi factuelles et symboliques que le jeu subtil des couleurs héraldiques. Grâce à l'émergence d'un nouveau public amateur de manuscrits, les enluminures vont orner non seulement les psautiers, les livres d'heures, mais également les chansons et romans. Ainsi, l'exaltation de la représentation, jadis divine, s'ouvre à la culture profane. L'image, de plus en plus élaborée et inventive, s'inscrit dans un art du récit où elle devient une source d'évasion dans l'imaginaire profane. Les diverses nuances sémantiques du terme latin *imago* « représentation, imitation, comparaison, illustration, apparence » témoignent du pouvoir de suggestion de l'image qui est l'essence même du langage poétique.

Cette culture médiévale de l'image atteint son summum dans le texte et l'iconographie du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Ce roman, peuplé de personnifications de sentiments et d'attitudes courtoises, dépeint avec brio l'art d'aimer sous la fiction d'aventures courues par un jeune homme amoureux, l'*Amant*, qui souhaite cueillir la *Rose* enfermée par *Dangier* dans le château de *Jalousie*. Ce parcours initiatique mis en images -

2 D. Fouilloux, A. Langlois, A. Le Moigné, F. Spiess, M. Thibault, R. Trébuchon, *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris : Nathan, 1990, p. 240.

3 Au XIIe siècle, un moine cistercien Alcher de Clairvaux proposera dans son œuvre intitulée *Liber de Spiritu et Anima* une nouvelle classification des songes. Après s'être longtemps méfié des rêves ordinaires, les clercs s'intéresseront aux rêves des plus humbles fidèles, du commun des mortels si longtemps méprisé. L'historien Jacques Le Goff parle d'une « démocratisation des rêves ». Cf. Jacques Le Goff, « Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiéval », in : *Pour un autre Moyen Age*, Paris : Gallimard, 1977, pp. 299-306.

« Un tournant décisif s'opère à partir du XIIe siècle, ou une démocratisation des rêves s'effectue. Révolution urbaine et réforme grégorienne affaiblissent l'isolement et le prestige monastiques. Les rêves s'échappent de l'enceinte du cloître, se désacralisent, deviennent un phénomène humain. Les songes reprennent corps et basculent même du côté de la psychologie et de la médecine. Une renaissance qui s'accompagne de théories et d'interprétations nouvelles ». Cf. Jacques le Goff et Nicolas Truong, *Une Histoire du Corps au Moyen Age*, Paris : Liana Levi, 2012, p. 55.

4 Thomas d'Aquin établit dans ses *Commentaires aux sentences*, une trilogie de fonctions attribuées à l'image : enseigner, rappeler, émouvoir. Cf. Thomas d'Aquin, *Scriptum super Sententiis*, Paris : P. Lethielleux, 1947, t. 4, éd. latine et trad. fr. par Jacques Ménard, 2009, liber III, Dist. 9, quaest. 1, art. 2, quaestiuicula 2 : « Fuit autem triplex ratio institutionis imaginum in Ecclesia. Primo ad instructionem rudium [instruire les illettrés], qui eis quasi quibusdam libris edocentur. Secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent [restent en mémoire], dum quotidie oculis repraesentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum [exciter un sentiment de dévotion] qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis ».

picturales et mentales - s'inscrit dans le cadre d'un songe au Verger de *Déduit*⁵ (« Plaisir »), où se multiplient les images de rituels mondains très prisés. Le succès international du *Roman* fit de cette œuvre un véritable archétype pour les lettrés de l'époque. Charles d'Orléans (1394-1465) fut un de ces privilégiés à avoir un accès direct au texte de Guillaume de Lorris dans la grande bibliothèque familiale. Bien au fait des méthodes de l'écriture courtoise, tout poète pouvait ainsi adresser à froid à une dame imaginaire les éloges les plus émouvantes, alors qu'un poète sincèrement épris mais sans grand talent, pouvait s'égarer dans les méandres de la pensée et de la phraséologie courtoises. Il est bien difficile pour la Dame de mesurer le degré de sincérité entre l'amoureux maladroit et l'usurpateur talentueux. Comment distinguer l'histoire vraie de l'exercice de style ? Les circonstances de la vie de Charles d'Orléans correspondent à certains épisodes malheureux du roman courtois traditionnel. Pour le prisonnier d'Azincourt, loin de sa patrie durant vingt-cinq longues années (1415-1440), la princesse n'est que trop lointaine, et la souffrance de l'amour de loin n'est certes pas fictive. Très vite, les vicissitudes de la vie vont amener Charles à établir de nouvelles analogies non pas entre le monde visible et le divin ou dame Nature⁶, mais entre le monde visible et sa propre conscience : celle d'un prince prisonnier de guerre au royaume d'Albion, et celle d'un prince revenu d'exil. Sa poésie ne s'inscrit pas seulement dans l'espace étroit d'un cachot ou dans celui d'un château assiégé, mais également dans des espaces découverts avec un décor minimaliste. Charles sublime une partie d'un paysage en éléments de langage, telle une suite d'idéogrammes. Il n'y a aucun panorama. Ses paysages très avant-gardistes sont des paysages épurés, des clairs obscurs dépouillés de toute fioriture courtoise. Pour illustrer l'originalité de ces images, j'ai retenu quelques métaphores associant les termes *forêt, bois, arbre* à des personnages allégoriques incarnant la pensée du poète, sa réflexion, ses émotions et ses angoisses, telles que : « En la forest d'Ennuyeuse Tristesse »⁷ / « In the forest of noyous hevynes »⁸ ; « En la forest de Longue Actente »⁹ ; « En la forest de ma Pensee »¹⁰ ; « le boys de Merencolie » où se trouve « l'ermitage de Pensee »¹¹ ; puis, « l'arbre de Plaisance »¹².

La symbolique de la forêt médiévale

La symbolique de la forêt est omniprésente dans l'imaginaire médiéval. On pense à la forêt mythique de Brocéliande de la légende arthurienne, lieu de hauts faits, séjour de l'enchanteur Merlin – lieu de refuge et de communion avec la nature - lieu magique où rivalisent les fées Viviane et Morgane – laquelle prend un malin plaisir à y piéger les chevaliers infidèles dans le Val sans retour. On pense à la forêt sombre et impénétrable du Morois, où Tristan et Iseut, contraints à vivre en exil, se réfugient. Et malgré la dureté de la vie sauvage dans le Morois, la forêt est présentée sous un angle idyllique. Durant trois années de solitude, les amants y mènent une existence rude, mais cependant heureuse ayant tout loisir de se livrer à leur passion. « Là, dans les grands bois, Tristan se sent en sûreté

5 *Déduit* désigne un divertissement ou un jeu amoureux, ce terme n'est plus employé de nos jours. *Déduit*, issu du verbe ancien français *dédüire* « divertir, amuser », est attesté en 1160.

6 Dans l'œuvre de Charles d'Orléans, *Nature* est un personnage allégorique qui incarne avant tout une puissance ordonnatrice, qui décide de la venue au monde, des grandes étapes de la vie humaine et par la même du comportement de l'individu.

7 Pierre Champion, *Charles d'Orléans, poésies* (1923), 2 vols., Paris : Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1927. *Ballade LXIII*, vol. I, p. 88. v.1.

8 Robert Steele et Mabel Day, *The English Poems of Charles of Orleans* (1941), coll. « Early English Text Society », original series 215, 220, Londres : Oxford University Press, 1946. *Ballade 70*, p. 81, v. 2395.

9 Pierre Champion, *op. cit.*, *Ballade CV*, vol. I, p. 165, v.1 ; *Rondeau CCXXV*, vol. II, p. 419 ; *Rondeau CCXXVIII*, vol. II, p. 421, v.1, 9, 15.

10 *Ibid.*, *Rondeau CXC VII*, vol. II, p. 403, v. 3, 11.

11 *Ibid.*, *Ballade XLIII*, vol. I, p. 64, v. 9, 2.

12 *Ibid.*, *Ballade LXXX*, vol I, p. 130.

comme derrière la muraille d'un fort château »¹³. Espace ambivalent dans les légendes, la forêt est souvent associée à une quête spirituelle, un parcours initiatique pour faire ses preuves en tant que preux chevalier. Le motif de la forêt revêt alors un caractère mystique. Le chevalier doit très souvent traverser une vaste forêt sauvage pour atteindre l'objet de sa quête. Or, traverser la forêt solitaire est une véritable gageure pouvant mener à la perte de soi. Dans ce lieu privilégié de l'aventure, le chevalier errant rencontre des êtres sauvages, des créatures fabuleuses, des griffons, des licornes, des ermites prophétiques. Toutes ces rencontres sont autant d'étapes dans l'itinéraire spirituel. Chez Charles d'Orléans, le topo de la forêt n'est pas le fait de légendes et mythes littéraires : point de dryade, point de farfadet, point de lycanthrope. Il rejoint une réalité géographique, d'épais fourrés, un espace sauvage par excellence, où rodent des hordes de loups affamés, où pullulent des compagnies de bandits de grands chemins, des déserteurs à l'affût. Lieu inquiétant, la forêt est une région inhospitalière, où l'on bannit le hors-la-loi qui défie l'autorité royale, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, un refuge pour les fugitifs aux abois. Comme pour le hors-la-loi médiéval, la forêt est un lieu de bannissement, un lieu désolé pour le prince en exil. D'aventure en aventure, elle devient un refuge pour le prince déçu de sa société. « La paix de la forêt est pour lui une paix de l'âme. La forêt est un état d'âme »¹⁴.

L'image de la forêt : lieu d'exil, d'errance, de désolation et d'égarement

*En la forest d'Ennuyeuse Tristesse,
Un jour m'avint qu'a par moy
cheminoye,
Si renconray l'Amoureuse Deesse
Qui m'appella, demandant ou j'aloie.
Je respondy que, par Fortune, estoye
Mis en exil en ce bois, long temps a,
Et qu'a bon droit appeller me povoye
L'omme esgaré qui ne scet où il va*¹⁵

*In the forest of noyous hevynes
As y went wandryng in the moneth of may
I mette of loue the myghti gret goddes
Which axid me whithir y was away
I hir answerid as fortune doth convey
As oon exylid from ioy al be me loth
That passyng welle alle folke me clepyn may
The man forlost that wot not where he goth*¹⁶

La première occurrence de l'image de la *forest* s'inscrit dans la métaphore filée de la célèbre *Ballade LXIII*, composée en Angleterre. Dans une suite de huitains croisés, Charles dépeint deux motifs majeurs de la littérature médiévale : celui de la forêt et de l'exil, deux réalités auxquelles il est difficile de s'intégrer. Sous la plume de Charles, la forêt est le germe d'une métaphore associée à la douloureuse tristesse. Dans ce récit homodiegétique, le poète narrateur est un voyageur isolé, qui avance lentement « En la forest d'Ennuyeuse Tristesse ». Le texte homologue moyen-anglais adopte la même dénomination allégorique et l'adjectif « noyous » pour qualifier la profondeur de l'affliction ressentie - « hevynes » - dont l'acception ne correspond nullement à l'idée moderne d'ennui, d'agacement, d'une simple contrariété, mais à celle d'une tristesse douloureuse - « painful¹⁷ heaviness of heart » - si vive qu'elle semble affaiblir, tout au moins métaphoriquement, toute acuité visuelle. Quelques feuillets plus loin, le poète exprimera à nouveau cette douleur lorsque,

13 Joseph Bédier, *Tristan et Iseut*, Paris : Larousse, 2015. Ch. VIII « Le Saut de la Chapelle », p. 73.

14 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), Paris : Presses Universitaires de France, 3ème édition, 1961, p. 213.

15 Pierre Champion, *op. cit.*, *Ballade LXIII*, vol. I, p. 88, v. 1-8.

16 Robert Steele et Mabel Day, *op. cit.*, *Ballade 70*, p. 81, v. 2395-2402 : « Dans la forêt d'Ennuyeuse Tristesse / Alors que j'errais au mois de mai, / Je renconrai la très grande déesse de l'amour / Qui me demanda où j'allais. / Je lui répondis en homme que Fortune bannit, / Exilé de la Joie, bien malgré lui, / Qu'à juste titre on peut m'appeler / L'homme égaré qui ne sait où il va » (notre traduction).

17 Mary-Jo Arn confirme la sémantique du terme *noyous* et précise également que l'emploi du terme *hevyness* relie sémantiquement le texte de la *Ballade 70* à celui de la précédente *Ballade 69*, où ce terme apparaît déjà à la rime du vers 2393. Cf. Mary-Jo Arn, *Fortunes Stabilness : Charles of Orleans's English Book of Love*, A critical Edition, coll. "Medieval & Renaissance Texts & Studies", 138, Binghamton, N.Y. : Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1994, pp. 588, 471.

réveillé par l'éclat du soleil, le jour de la Saint Valentin, il dira avoir dormi toute la nuit « sur le dur lit d'Ennuieuse Pensee »¹⁸.

Dès la première strophe, s'il nous est possible de localiser la scène dans l'espace d'une forêt, le temps du récit semble réduit à néant. L'ellipse temporelle du mois de mai, pourtant présent dans le schéma rythmique du poème moyen-anglais, a pour effet de concentrer davantage notre attention sur la fréquence du déictique *je* (et sa forme déclinée), intensifiant ainsi le réalisme du vécu du référent, qui n'est autre que le poète narrateur en proie à la solitude. Cette oscillation entre le *je-narrant* et le *je-narré* est une des particularités de l'écriture du duc d'Orléans. Cette focalisation interne fixe, qui rime l'ensemble des aventures ou mésaventures du protagoniste, nous donne l'opportunité de partager intimement le point de vue du prince-poète. Dans la poésie moyen-anglaise, l'image du poète errant comme une âme en peine, au mois de mai, est contraire à la casuistique courtoise, où cette période de l'année est synonyme de liesse et de jeux de séduction pour tous les amoureux, une période festive louant le retour du printemps. Pour le poète persécuté par le pouvoir suprême de *Fortune*, le mois de mai rime avec incertitude et fourvoiement.

Chemin faisant, le voyageur rencontre à l'improviste la déesse Vénus - déesse de la **concupiscence** et de la luxure - qui s'enquiert aussitôt de sa destination. Avec une extrême lucidité, le poète éclaire sa situation présente par une courte analepse, qui lui permet d'assurer une cohérence entre le passé et le présent, en se remémorant l'intervention brutale et néfaste de dame *Fortune*. De cette image mentale se détachent ainsi deux entités antagonistes : *Fortune* jetant souvent les dés contre le prince-poète, alors que *Vénus* laisse entrevoir l'espérance. Personnage clef de l'univers courtois, *Fortune*, souvent représentée sous les traits impassibles d'une femme tout occupée à tourner selon son humeur une roue - symbole du destin de l'homme et de tous ces aléas - ne bénéficie d'aucune description physique. Soulignons ici le talent particulier de Charles d'Orléans à renouveler le mode de l'allégorie. Certes, par une image, le duc d'Orléans donne à cette abstraction un comportement humain, mais la personnification au sein de la situation métaphorique est mieux exploitée dans la mesure où c'est une ébauche de personnification, qui n'est pas décrite de façon détaillée, ce qui renforce l'intemporalité de la figure. L'ellipse descriptive met ainsi en relief l'action accomplie par la figure allégorique et l'effet psychologique de son action sur le poète esseulé. La poésie orléanaise est un théâtre d'ombres, où les personnifications sont aussi fugitives que les mouvements de la pensée. L'effet allégorique apparaît le temps d'une rencontre entre l'image et l'idée. L'écriture allégorique se prête très bien à la nature subjective de notre poète.

Dans le texte poétique, seule l'action de cette divinité allégorique et l'effet néfaste sur l'existence du poète sont ici rimés dans l'espace désolé de la forêt. *Fortune* l'a depuis si longtemps exilé dans « ce bois » que Charles est frappé d'amnésie et mérite le nom *d'*« omme esgaré qui ne scet ou il va ». La traduction moyen-anglaise élimine le terme *bois*

18 « Le beau souleil, le jour saint Valentin / Qui apportoit sa chandelle alumee, / N'a pas long temps, entra un bien matin / Priveement en ma chambre fermee. / Celle clarté, qu'il avoit apportee, / Si m'esveilla du somme de Soussy / Ou j'avoye toute la nuit dormy / Sur le dur lit d'Ennuieuse Pensee ». Cf. Pierre Champion, *op. cit.*, *Ballade LXVI*, vol. I, p. 91, v. 1-8.

L'adjectif *Ennuieuse* apparaît également dans la traduction moyen-anglaise, sous la forme *newous*. La strophe moyen-anglaise est cependant plus éclatante que celle du texte-source, de par le remplacement de l'image de la chandelle allumée par celle du chariot d'or dans le ciel : « Whan fresshe phebus day of seynt valentyne / Had whirld vp his golden chare aloft / The burnyd bemys of it gan to shyne / In at my chambre where y slepid soft / Of which the light that he had with him brought / He wook me of the slepe of heuynes / Wherin forslepid y alle the nyght dowltes / Vpon my bed so hard of newous thought ». Cf. Robert Steele et Mabel Day, *op. cit.*, *Ballade 72*, p. 83. « Quand le nouveau jour de Phébus de la Saint-Valentin, / Eût emporté son chariot d'or dans le ciel, / Ses rayons éclatants se mirent à briller / Dans ma chambre où je dormais paisiblement / Par cette lumière, qu'il avait apportée, / Il m'éveilla du sommeil de tristesse / Dont j'avais dormi toute la nuit sans aucun doute, / Sur mon lit si dur d'Ennuieuse (: « douloureuse ») Pensée ». (notre traduction)

et lui substitue un personnage allégorique. C'est ainsi que dame *Fortune* a exilé Charles de la *Joie* bien malgré lui – « As on exylyd from ioy al be me loth ». L'absence de ce lieu ne déprécie nullement la sémantique de la strophe anglaise, bien au contraire. Cette substitution suggère la tristesse profonde de ce bois, en faisant du sentiment de joie un toponyme métaphorique, un royaume, d'où le poète est exclu à jamais. Vénus déplore la condition de l'exilé et se dit prête à l'aider volontiers de tout son pouvoir et se demande pourquoi on l'a mis dans une telle détresse. Jadis, la déesse avait elle-même mis le cœur de Charles « sur le chemin de tout plaisir »¹⁹. Le texte moyen-anglais restitue également la bonne volonté de Vénus qui se dit prête à lui rendre sa tranquillité et déplore la condition de l'exilé²⁰. Une fois encore, la description comportementale l'emporte sur celle du physique de la déesse résumée à un seul sourire maternel, symbole de mansuétude et de compassion.

Dans le soliloque d'un huitain, le poète juge inutile de lui raconter en détail son affaire. Vénus connaît déjà l'une des tragédies de sa vie. C'est la *Mort*, montrant à tous de la « rudesse », qui lui a enlevé celle qu'il aimait tant, en qui était tout son espoir. La bien-aimée était sa guide et soutien, de sorte qu'il n'était pas « L'homme égaré qui ne sait pas où il va ». Lieu de désolation, la forêt est le domaine de *Fortune*, où tout est hasardeux. Le duc d'Orléans ne se fait pas faute de dénoncer le méfait de la *Mort*, la montrant du doigt. La *Mort*, elle aussi incarnée, nous est présentée comme l'alliée de *Fortune*, l'arme d'un mauvais sort. Puis, le poète banni évoque le choc causé par ce deuil imprévisible qu'il apprit pendant sa détention. Le thème de l'exil se trouve éclairé ici par la perte de l'être aimé, qui, sur le plan symbolique, peut représenter la patrie que l'exilé espère revoir.

Peu à peu, l'image de Vénus, devenue muette, disparaît à l'arrière-plan et semble se volatiliser dans le troisième huitain. L'envoi se concentre essentiellement sur l'image du poète avançant en aveugle entre les arbres de la forêt sombre qui le cernent. Dans l'obscurité du sous-bois, le voyageur isolé se fourvoie très souvent. L'ombre de la forêt enveloppe le poète isolé, tout comme le deuil brise les ressorts de son âme. La tristesse de ce paysage monotone, qu'est la forêt obscure, reflète la vie intérieure de ce voyageur solitaire, c'est une vie sombre et morne. Contrairement au dicton, ce n'est pas l'amour qui rend aveugle, ôtant toute capacité de discernement, mais la perte de l'amour de l'être aimé, qui aveugle et égare le poète, au point de faire de sa vie une forêt ténébreuse. La joie d'amour donnait saveur à son existence toute entière, elle était son unique joie de vivre. Le poète peine à surmonter cette profonde affliction. Les images de la forêt sombre, de la solitude, et de la cécité se superposent pour se fondre en une allégorie, celle de l'aveugle esseulé dans une contrée inconnue, tâtonnant ici et là avec son bâton pour trouver son chemin, mais ne trouve au bout du compte qu'un chemin incertain. Sur le plan symbolique, le fait d'avancer en aveugle, de chercher un chemin sûr dans un environnement qui lui est hostile, symbolise une action plus profonde, celle de chercher sa voie, de donner un sens nouveau à son existence. Une image aussi forte de symbolisme ne pouvait qu'amplifier le sentiment d'abandon, d'accablement qui émane de l'image de « l'homme égaré qui ne sait où il va ». Si « l'homme égaré » s'apitoie sur son triste sort, son homologue moyen-anglais dit ne rien demander, sauf une chose – qu'on veuille bien lui préparer sa tombe :

19 « *Car, ja pieça, je mis ton cueur en voye / De tout plaisir, ne sçay qui l'en osta* ». Cf. Pierre Champion, *op. cit.*, *Ballade LXIII*, vol. I, p. 88, v. 13-14.

20 « *She seide my frend if so y wist ma fay / Wherfore that thou art brought in such distresse / To shape thyn ese y wolde my silf assay / For here-tofore y sett thyn hert in way / Of gret plesere y not whoo made thee wroth / Hit grevith me / thee see in suche aray* ». Cf. Robert Steele et Mabel Day, *op. cit.*, *Ballade 70*, p. 81, v. 2404-2409. « Elle dit : "Mon ami, si je savais, ma foi, / Pourquoi on t'a mis dans une telle *Détresse* / J'essayerais moi-même de te rendre ta tranquillité / Car jadis j'avais mis ton Cœur sur le chemin / Du *Grand Plaisir*, je ne sais pas qui t'a rendu rebelle. / Cela me fait de la peine / De te voir en une telle situation ». (notre traduction)

« Aveugle suy, ne sçay ou aler
doye ;
De mon baston, affin que ne
forvoye,
Je vois tastant mon chemin ça et
la ;
C'est grant pitié qu'il couvient
que je soye
L'omme esgaré qui ne scet ou il
va ! »²¹

*Thus am y blynd allas and welaway
Al fer myswent with my staf grapsyng wey
That no thyng axe but me a graue to cloth
For pite is that y lyue thus a day
The man forlost that wot not where he goth*²²

Le micro-récit de la *Ballade LXIII* illustre à merveille la tradition de micro-allégories, si chère à la poésie lyrique. Cette allégorie en miniature dans l'espace restreint d'une poésie à forme fixe, où évoluent si peu de personnages est un véritable tour de force. Dans ce type de micro-allégorie, l'écrivain peut exploiter avec préciosité une seule image. Il recourt au procédé du raccourci d'expression et réussit à enfermer une idée dans la miniature d'un rapprochement de deux termes, comme « la forest d'Ennuyeuse Tristesse » ou « le lit si dur d'Ennuieuse Pensee »²³. La répétition de procédés rhétoriques dans des compositions si brèves a souvent engendré des poèmes fades, ce qui n'est nullement le cas chez le duc d'Orléans, très soigneux dans l'élaboration de ses figures. Si le genre de la complainte donne la possibilité à Charles d'Orléans de développer amplement la trame métaphorique, il faut toutefois reconnaître qu'il réussit brillamment à faire accéder le réel au statut allégorique même dans les poèmes les plus courts. Chez le duc d'Orléans, l'effet allégorique est plus suggéré qu'exprimé. A une époque où la psychologie n'existe pas, l'allégorie est un moyen de représenter la vie intérieure, le monde des sentiments insaisissables, des idées immatérielles, de situer et définir le *moi* face au monde extérieur.

L'image de la gaste forêt « En la forest de Longue Actente »

*En la forest de Longue Actente,
Par vent de Fortune Dolente,
Tant y voy abatu de bois
Que, sur ma foy, je n'y congnois
A present ne voye, ne sente.

Pieça, y pris joyeuse rente,
Jeunesse la payoit contente,
Or n'y ay qui vaille une nois,
En la forest de Longue Actente*²⁴.

Dans la forêt orléanaise, le voyageur atteint de cécité n'est pas le seul à se perdre « En la forest de Longue Actente ». Loin de l'image d'Épinal du verger, ce *locus amoenus* de la lyrique médiévale, le poète, qui a recouvré la vue, nous dépeint une image d'une gaste forêt, dévastée, transformée en solitude par un ravage effroyable. Cette forêt ravagée est l'œuvre de dame *Fortune* dont le vent maléfique a soufflé si fort qu'elle a tout dévasté sur son passage. Au premier plan de l'image poétique, c'est la réalité physique qui l'emporte : les arbres sont tombés partout et le poète ne peut plus trouver une quelconque trace de chemin sous ces enchevêtrements inextricables de bois et de ronces – « Tant y voy abatu de bois, / Que, sur ma foy, je n'y congnois / A present, ne voye, ne sente ». Plus insolite

21 Pierre Champion, *op. cit.*, *Ballade LXIII*, vol. I, p. 89, v. 25-29.

22 Robert Steele et Mabel Day, *op. cit.*, *Ballade 70*, p. 81, v. 2419-2423 ; « Ainsi je suis aveugle, hélas, hélas ! / De peur de m'égarer, avec mon bâton, je tâte le chemin, / Je ne demande rien sauf qu'on apprête ma tombe / Car c'est pitié que je vive ainsi chaque jour, / Homme égaré qui ne sait où il va » (notre traduction).

23 Pierre Champion, *op. cit.*, *Ballade LXVI*, vol. I, p. 91, v. 8.

24 *Ibid.*, *Rondeau CCXXV*, vol. II, p. 419, v. 1-9.

est l'image de *Fortune* dite « dolente ». L'emploi de ce qualificatif exprimant la tristesse semble assez paradoxal pour évoquer cette entité allégorique très souvent impitoyable. Si le qualificatif « dolent » dénote un état d'affliction intense, voire une souffrance physique qui annihile toute force, on imagine l'effet désastreux de ce vent de *Fortune* soufflant sur cette forêt dense, qui tel un être humain éprouvera elle-même cette mélancolie. Instrument de *Fortune*, d'un sort mauvais, ce vent a tout ravagé sur son passage, laissant derrière lui un paysage désolé. La forêt de *Longue Attente* est le domaine de *Fortune*, où rien n'est à l'abri du danger, tout est incertain. Le spectacle d'un tel désastre, d'un paysage si désolant, suscite une nouvelle analepse mémorielle empreinte de nostalgie. Autrefois, la forêt procurait au poète de bons revenus, une « joyeuse rente » ; la Jeunesse payait alors rubis sur ongle. Maintenant, il n'a même pas la valeur « d'une noix » pour un arbre. L'image métaphorique de « La forest de Longue Actente » semble représenter l'espoir insidieux d'une joie en amour, sans cesse différée par de vaines promesses. Dans une perspective plus large, cette « rente de joie » pourrait figurer la joie de vivre, cet état de conscience pleinement satisfait : le bonheur.

L'évocation de ce souvenir, de ce temps perdu qui ne revient pas, est soudain interrompue par l'arrivée inopinée d'une des alliées de dame *Fortune*, *Viellisse*, elle aussi incarnée. Figure de mauvais augure, *Viellisse* représente le sort inéluctable qui échappe à tout contrôle humain. Pour mettre en relief cette personnification inflexible, redoutable, l'auteur recourt à la prosopopée accentuant ainsi la nature sarcastique de ce sbire. *Viellisse* aiguisé ses mots pour mieux tourmenter le poète et lui dit sèchement qu'il n'a plus aucun droit, et ne peut espérer recevoir comme jadis de l'argent, même pas de la vente du bois – « Pour toy n'y a pesson, ne vente ». Ses jours, ses années, ses mois sont passés, il doit dès lors s'en tenir satisfait et ne rien demander de plus – « Souffize toy et te contente »²⁵. Le réalisme du texte poétique est accentué par l'emploi de termes prosaïques issus du lexique forestier, dont la terminologie précise renvoie à certains concepts propres au code forestier usité au Moyen Âge. « Pesson » – dérivant du latin *pastio*, *onis* « élève (action d'élever) des bestiaux, des poules, des abeilles » ou « un pâturage, un pacage »²⁶ – est l'une des formes au féminin attestées en ancien français²⁷ (première moitié du XIIIe siècle) signifiant « la pâture, le pâturage », « l'action de paître », puis « le droit de faire paître ». Au Moyen Âge, le terme « vente » faisait également partie du droit forestier pour désigner les coupes faites à dates fixes dans une partie de la forêt, puis par extension une partie d'une forêt qui vient d'être coupée pour être vendue. Charles d'Orléans fait ici référence aux profits réguliers des ventes de bois coupé dont le gain était partagé entre bûcherons et propriétaires. Cet ancrage socio-historique n'est pas sans évoquer les grands défrichements du Moyen Âge et le statut particulier de la forêt médiévale, où la pratique de la chasse est l'apanage du roi, des grands seigneurs et formellement interdite aux roturiers sous peine de châtement corporel. Propriété du souverain, de ses grands seigneurs et de l'église, le manant ne dispose que d'un droit d'usage pour subvenir à des besoins élémentaires moyennant son labour sur les terres du roi ou du grand seigneur. L'image d'un poète dépouillé de tout « pesson » et « vente » souligne la précarité de la situation du prince-poète. Les profits issus de la vente du bois pouvaient effectivement être aléatoires pour le propriétaire d'un domaine en raison du bon vouloir de l'exploitant forestier. Tenté par l'appât du gain, celui-ci pouvait à l'occasion s'approprier les bénéfiques, en l'absence du suzerain, retenu en otage en pays ennemi. Loin de son fief, le captif d'Azincourt avait bien

25 *Ibid.*, *Rondeau CCXXV*, vol. II, p. 419, v. 13, 14.

26 Félix Gaffiot, *op. cit.*, p. 1123. Cf. *pastio*.

27 Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du ix^e au xv^e siècle 1881*, édition de Paris, 1902, p. 700. *Paisson, peisson, pesson, paison, passon, passion, peason, paxon, pessone, peusson, poson*, sont les diverses formes attestées en ancien français désignant « la pâture des animaux, le pâtis, droit de faire paître » ; « toutes sortes d'herbes et de fruits servant à la nourriture des animaux ». Quant au terme *peyson* au masculin, il désignait un « pieu, échalas, piquet, pilotis ».

des difficultés à faire respecter son autorité et ses domaines, objets de maintes convoitises même après son retour d'exil.

A cette dure réalité historique se superpose l'image de cette forêt, reflet des dernières années de la vie de Charles, une attente inexorable de la mort. Dans ce *Rondeau CCXXV*, composé à son retour d'exil, le monde qui entoure le prince-poète est une vaste forêt dite de *Longue Attente*. Cette forêt inextricable s'apparente à la forêt obscure de la *Divine Comédie*, censée figurer le monde et l'âme pécheresse, une forêt de perdition et de profonde douleur, où Dante s'est aussi égaré suite à une torpeur des sens. La forêt dantesque est aussi semée d'embûches, tel un labyrinthe. Certes, la forêt orléanaise n'est pas une réplique exacte de cette forêt sauvage du péché, où Dante effectue un voyage imaginaire qui l'amène à traverser l'enfer et le purgatoire avant d'atteindre le paradis. Toutefois l'idée de ce voyage intérieur figurant la vie, de cette purification des âmes menant à la paix intérieure, n'aurait pas déplu à Charles d'Orléans, bloqué dans la forêt de l'attente insupportable. Dans le sous-bois de la *selva oscura*, Dante se sent lui aussi en danger, menacé par des bêtes sauvages avant que le poète Virgile ne le sauve et que Béatrice ne le guide vers le Paradis. Dans la forêt de Charles, point de Virgile, point de Béatrice pour le sauver ! La symbolique de la forêt de *Longue Attente* est liée à l'expérience vécue d'un prince vieillissant, déçu de la société, un prince qui doit se résigner à son triste sort décrété par dame *Fortune*, comme figé dans l'espace-temps.

« La forest de Longue Actente » : lieu de tension, lieu d'arbitrage

*En la forest de Longue Actente,
Forvoyé de joyeuse sente
Par la guide Dure Rigueur,
A esté robbé vostre cueur,
Comme j'entens, dont se lamente.*

*Par Dieu ! j'en cognois plus de trente
Qui, chascun d'eulx, sans que s'en vente,
Est vestu de vostre couleur,
En la forest de Longue Actente*²⁸.

Cette métaphore toponymique associant la forêt à l'attente prolongée figure de nouveau dans le scénario assez énigmatique du *Rondeau CCXXVIII*. Dès les premiers vers, l'action débute *in medias res*. Le lecteur se retrouve en plein cœur de l'action, face à une situation imprévue, et se sent dès lors impliqué dans le nouement de l'histoire, ou de ce qui ressemble fort à un drame intime. Le narrateur hétérodiégétique distille quelques éléments clefs relatifs au cadre, aux protagonistes en évoquant les mésaventures de son interlocuteur, plus précisément de son Cœur, personnage à part entière. Par le biais de cette analepse, *in medias res*, le lecteur entre dans l'histoire d'une façon plus vivante, puisqu'il est directement impliqué dans la compréhension de l'intrigue. En la forêt de *Longue Attente*, un guide nommé « *Dure Rigueur* » – cruelle rigueur – a fait sortir Cœur du chemin de joie – « *joyeuse sente* » – pour le dérober. Il y avait une bande de plus de trente malfaiteurs, tous portant les couleurs de la victime. Cette similitude de vêtements de même couleur évoque de toute évidence l'idée de trahison qui n'était pas étrangère à l'entourage du duc d'Orléans. Le nom de nombre nous donne à penser que le présent rondeau s'inscrit bel et bien dans la continuité d'une correspondance avec un certain Guillaume Fredet²⁹. Ce gentilhomme se plaint effectivement d'avoir été dépossédé de son cœur par trente « brigans

28 Pierre Champion, *op. cit.*, *Rondeau CCXXVIII*, vol. II, p. 421, v. 1-9.

29 Les poésies de Fredet figurent dans le manuscrit personnel de Charles d'Orléans. Ce manuscrit n'est autre que le volume français 25458 de la Bibliothèque Nationale, source de tous les autres manuscrits français.

de Soussy »³⁰. Le texte poétique prend une valeur proleptique, lorsque Charles indique clairement dans le dernier sizain son intention de soulager la douleur du gentilhomme en négociant avec ce seigneur qui est à la tête de cette bande de malandrins – « De traictier avec le seigneur / Qui les brigans soustient et hente »³¹. L'image d'un voyageur mal accompagné, ou mal renseigné, qui tombe dans un guet-apens à cause d'un guide à la solde d'une bande de scélérats, et celle plus surprenante d'un seigneur qui soutient et fréquente – « soustient et hente » – des brigands, ne sont pas sans évoquer un épisode de la vie du duc d'Orléans, ses déceptions politiques à son retour d'exil. Ce seigneur, qui se fait volontiers bandit, pourrait en effet désigner Filippo Maria Visconti, le propre oncle de Charles, en qui le prince avait toute confiance. En 1447, Charles réclama la ville d'Asti à Filippo Maria Visconti, qui lui promit de restituer son bien dotal dans les six mois. Mais Filippo ne tint pas parole. Et avant de mourir le 13 août 1447, il désigna pour son successeur le roi d'Aragon, comme l'héritier légitime, et non pas son neveu Charles³².

Grâce aux archives nationales, nous savons que Charles rencontra à Tours Guillaume Fredet – licencié en lois, garde du sceau de la prévôté de Bourges (1423) – lors de la signature de la trêve entre la France et l'Angleterre en 1444. « Charles avait alors déclaré signer aussi abstinence de guerre avec Amour. Fredet avait précisé ce terme et Charles, trouvant la réponse amusante, lui dit qu'il était de son avis »³³. La correspondance se poursuivit tout au moins entre 1444 et 1451, époque où Guillaume était en contact avec la cour de Blois. A la même époque Charles multiplie les transactions diplomatiques, parfois en vain. L'image poétique du présent rondeau peut refléter, à juste titre, la félonie d'un proche et les vaines tentatives du prince pour recouvrer son héritage italien que lui a transmis sa mère, Valentine Visconti.

« *Le voyage de Desiriers en la forest de Longue Actente* »

*En la forest de Longue Actente,
Chevauchant par divers sentiers
M'en voys, ceste annee presente,
Ou voyage de Desiriers.
Devant sont allez mes fourriers
Pour appareiller mon logeis
En la cité de Destinée ;
Et pour mon cueur et moy ont pris
L'ostellerie de Pensee.*

*Je mayne des chevaux quarente
Et autant pour mes officiers,
Voire, par Dieu, plus de soixante,
Sans les bagaiges et somniers.
Loger nous fauldra par quartiers,
Se les hostelz sont trop petis ;
Toutesfoiz pour une vespree,
En gré prendray, soit mieulx ou pis,
L'ostellerie de Pensee*³⁴.

Homme de parole, Charles réitère le sentiment d'avoir été trahi dans une ballade, où il nous conte le voyage de *Désirs*. Une fois encore, l'incipit dessine cette forêt métaphorique dite « de Longue Actente », cependant cette topographie donne une toute autre perspective à la

30 Pierre Champion, *op. cit.*, *Rondeau CCXXVII, Fredet*, vol. II, p. 420, v. 2.

31 *Ibid.*, *Rondeau CCXXVIII, op. cit.*, vol. II, p. 421, v. 13-14.

32 Pierre Champion, *La Vie de Charles d'Orléans*, Paris : Champion, 1910, p. 361.

33 Pierre Champion, *op. cit.*, vol. II, index des noms, p. 620.

34 *Ibid.*, *Ballade CV*, vol. I, p. 165, v. 1-18.

strophe en élargissant le plan horizontal de l'image, où il est possible de se mouvoir avec plus d'aisance. Il arrive parfois au poète d'entrer dans les bois, de chevaucher par divers sentiers, comme un grand seigneur, avec escorte, armes et bagages. L'expédition gagne en importance lorsque le poète nous apprend que : « Devant sont allez mes fourriers / Pour appareiller mon logeis ». La préposition de lieu met en relief deux tableaux : celui de l'avant-garde composée de fourriers et celui de l'arrière-garde : le prince et son escorte. Ces officiers, chargés du cantonnement des troupes, du logement du prince et de sa suite, sont allés préparer son logis dans « la cité de Destinée ». Ils ont ainsi choisi « l'ostellerie de Pensee »³⁵, comme gîte d'étape. Tel un chef militaire, Charles mène quarante, voire plus de soixante chevaux « sans les bagaiges et sommiers ». Ce qui ressemblait au départ à une simple suite, une escorte, prend l'allure d'une véritable armée quand le poète ajoute qu'il leur faudra loger en campement militaire - « par quartiers » - si l'auberge choisie est trop étroite. Le poète projette ici l'image d'une scène familière du quotidien princier, celle d'une expédition assez conséquente pour dissuader tout sur son passage, voleurs et bêtes sauvages. C'est une suite si nombreuse qu'elle peine à trouver une auberge pour l'accueillir.

Tout un réseau lexical en référence au déplacement physique dans l'espace de la forêt s'organise autour de la notion du voyage. Cet empressement qui se dégage de la scène est assez inhabituel dans la poésie orléanaise, où les scènes sont plutôt soit ralenties, soit statiques. Pour donner plus d'authenticité à la scène et à l'importance de ce convoi, Charles n'hésite pas à recourir à un lexique plus prosaïque, en indiquant qu'il ne compte pas dans son inventaire « les bagaiges et sommiers », bagages et bêtes de sommes. L'implication même du prince dans le déroulement de cette expédition collective donne du relief à l'image en mouvement.

La puissance évocatrice du premier neuvain repose sur un enchaînement serré de quatre métaphores, dont la structure symétrique capte instantanément notre regard dès la première lecture. Ces structures, alliant un terme concret et une notion abstraite par la simple particule *de*, sont loin d'être de simples stéréotypes courtois. Et décoder le lien analogique entre un référent tangible et un terme qui renvoie à une idée, un sentiment, une valeur, est souvent une gageure. Il en résulte une assimilation qui concrétise les déterminants : *Actente, Desiriers, Destinée, Pensee* », dont le noyau sémantique de nature abstraite assume ici la valeur contextuelle, qui relève de l'ordre du concret. L'image projetée oscille entre le réel et l'introspection, entre le voyage authentique d'une expédition collective et le voyage introspectif du prince exilé. Puis, d'un voyage introspectif effectué dans *sa* pensée, Charles nous emmène dans une dimension allégorique, une dimension plus universelle. Au sens figuré, ce voyage en forêt nous offre une réflexion sur la destinée humaine, qui se laisse entrevoir dans ce tuilage de métaphores. Le montage allégorique ne se limite pas à nous renseigner sur le destin individuel du prince, mais bien sur le destin collectif.

De par sa complexité analogique entre le phore et le thème, l'image orléanaise s'apparente à une image surréaliste et semble corroborer la définition de l'image poétique de Pierre Reverdy soulignant le rapport de logique, de vraisemblance entre deux réalités différentes mises en présence par l'image :

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image³⁶.

35 *Ibid.*, *Ballade CV*, vol. I, p. 165, v. 9, 18, 27.

36 Pierre Reverdy, *Nord-Sud, Self-défence et autres écrits sur l'art et la poésie : 1917-1926*, Paris : Flammarion, 1975, revue littéraire n°13, mars 1918, p. 73.

Au fil des images, la personnalité du prince-poète s'affirme. Dans la forêt médiévale, comme dans la vie de prince, Charles exprime sa volonté de ne pas se laisser abattre par les revers et se dit prêt à certains compromis, comme se contenter, pour le meilleur ou pour le pire, d'un humble gîte, l'auberge de *Pensée*, l'espace d'un soir. Dans la collection de rondeaux, la métaphore de « l'ostellerie de Pensee » apparaît dans un contexte plus sombre, comme étant le dernier recours, faute de trouver le « logeis de Joye ». Avec une certaine résignation, le poète prend son mal en patience, espérant bientôt connaître l'endroit où le mènera son destin. Le temps semble figé par la résignation du poète :

*En faulte du logeis de Joye,
L'ostellerie de Pensee
M'est par les fourriers ordonnee,
Ne sçay combien fault que je y soye.
Autre part ne me bouteroye,
Content m'en tien ; et bien m'agree,*³⁷

Antithèse du « logeis de Joye », l'auberge de *Pensée*, où s'entrecroisent les *Soucis*, petits ou grands, est ainsi ouverte à tout quidam de passage. Une certaine dame nommée *Plaisance* s'y rend souvent en villégiature, mais les *Douleurs* ne cessent de la faire souffrir – « mais nuisans / Lui sont anuis, gros et puisans »³⁸ – quand ils occupent « l'ostellerie de Pensee ». Au second degré, ce lieu métaphorique reflète les doutes du prince, les incertitudes du lendemain, et l'espoir fallacieux de recouvrer la paix intérieure. Liée à un processus d'intériorisation, l'auberge, dans la forêt de *Longue Attente*, recouvre d'abord l'idée d'un gîte d'étape, une simple escale répondant à un besoin immédiat d'abri provisoire, puis s'infléchit vite vers l'idée d'ultime étape, d'un destin à long terme, lieu de destination du « voyage de Desiriers », un lieu si convoité par les « ennemis » du poète.

Hormis la problématique de l'hébergement, un autre problème se pose à Charles d'Orléans. Chaque jour, il dit dépenser « sa rente » en maints efforts téméraires. Alliée de *Dangier*, dame *Fortune* est très contrariée par une telle hardiesse, motivée par un optimisme naissant, qui évince toute résignation, tout fatalisme pouvant freiner le prince-poète dans ses projets. Pour parvenir à ses fins, Charles a la ferme intention de constituer une puissante armée d'espoirs – et si cette armée métaphorique se montre équitable et tient ses promesses, le poète pourra alors loger dans « l'ostellerie de Pensee », nonobstant ses ennemis. Ce conflit métaphorique n'est pas sans suggérer certains conflits d'intérêts qui ont semé le trouble dans la vie du duc d'Orléans. Charles, en exil, dépensa beaucoup pour protéger ses terres. Une fois libéré, il dut aussi beaucoup dépenser pour livrer bataille au royaume d'Italie. La figure allégorique *Dangiers* pourrait représenter ici Francesco Sforza, le condottiere et ses soldats mercenaires, qui défièrent l'armée du duc d'Orléans devant la ville de Bosco un 18 octobre 1448. C'est alors que Charles et son « armée d'espoirs » se firent repousser par les troupes italiennes. La complexité du voyage métaphorique pour atteindre « l'ostellerie de Pensee » évoque peut-être les « travaux aventuriers », les efforts téméraires, de Charles pour défendre ses droits d'héritier, et préparer une future bataille qui, dans la réalité, sera un cuisant échec militaire. L'optimisme de cette image allégorique, conjugué au présent, semble bel et bien n'être qu'« un présent hors d'atteinte »³⁹.

37 Pierre Champion, *op. cit.*, *Rondeau CCCXI*, vol. II, pp. 469-470, v. 1-6.

38 *Ibid.*, *Rondeau CCCXXXI*, vol. II, p. 481, v. 10-11. « mais les *Douleurs*, / Grandes et puissantes, le font souffrir » (notre traduction).

39 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris : Gallimard, 1960, p. 162.

Symbolique de la vénerie « en la forest de ma Pensee » : entre les refus, les désirs et l'espérance

*Ainsi que chassoie aux sangliers,
Mon cueur chassoit après Dangiers
En la forest de ma Pensee,
Dont rencontra grant assemblee
Trespasans par divers sentiers.*

*Deux ou trois saillirent premiers,
Comme fors, orgueilleux et fiers ;
N'estoit ce pas chose effroyee ?
Ainsi que chassoie aux sangliers,
Mon cueur chassoit après Dangiers
En la forest de ma Pensee.*

*Lors mon cueur lascha sus levriers,
Lesquelz sont nommez Desiriers ;
Puis Esperance l'asseuree,
L'espieu ou poing, sainte l'espee,
Vint pour combatre volentiers,
Ainsi que chassoie aux sangliers ⁴⁰.*

Suite à tant de déconvenues amères, il n'est point étonnant que le prince-poète délègue parfois le fardeau de ses responsabilités à son *Cœur*, tandis qu'il part seul à la chasse aux sangliers. Dans les deux premiers octosyllabes du *Rondeau CXC VII*, composé à son retour d'exil, le poète synchronise deux chasses distinctes dans la forêt de *Pensée* – celle du poète – en mettant à la rime le gibier traqué : *sangliers* et *Dangiers*. Assez curieusement, Charles recourt à un animal, dont la symbolique et le prestige de la chasse sont fortement discrédités dans les traités de vénerie français des XIII^e et XIV^e siècles, au profit du cerf, animal christologique, gibier royal et princier par excellence. Contrairement au sanglier, les cervidés se chassent à courre sur des territoires très étendus, que le souverain ou les princes du royaume, sont seuls à posséder, tandis que les simples seigneurs doivent se contenter de chasser les sangliers. Or, pour un prince fortuné, comme Charles d'Orléans, le sanglier semble assez mal choisi, tout du moins à la première lecture. En effet, durant tout le Haut Moyen Age, chasser le porc sauvage était considéré comme « un rituel royal et seigneurial obligé et affronter l'animal dans un combat singulier, un exploit héroïque »⁴¹. « Bête courageuse et fière, qui ne ruse pas et qui combat jusqu'au bout de ses forces »⁴², sans fuir ni capituler, le sanglier s'avère être un adversaire redoutable, autant craint qu'admiré. Etre vainqueur d'un sanglier, lors du dernier assaut de la bête furieuse, témoigne au plus haut point de la vaillance du chasseur. Chasser une bête aussi fougueuse et sauvage que le sanglier pour prouver son courage est une idée en parfait accord avec le code d'honneur prisé par la maison d'Orléans. En partant à la chasse aux sangliers, Charles ne fait pas preuve de désinvolture ou de lâcheté en se dérochant à ses obligations, mais il préfère chasser du gibier, certes impétueux mais dénué de fourberie, qui semble être le propre de l'entourage politique du poète en exil et une fois de retour au royaume de France. A travers cette chasse symbolique, le poète semble chercher un adversaire digne de ce nom, dont les attaques de front le mettront, certes, à l'épreuve, mais sans coup bas. Tel un sanglier pourchassé, Charles d'Orléans ne fait pas partie de ces faibles, de ces lâches qui prennent la fuite devant l'ennemi, devant le ou les *Dangiers*.

40 Pierre Champion, *op. cit.*, *Rondeau CXC VII*, vol. II, p. 403, v. 1-17.

41 Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris : Editions du Seuil, 2004, pp. 68, 65.

42 *Ibid.*, p. 69.

Dans la forêt de *Pensée*, *Cœur* doit lui-même chasser maints *Dangiers* en empruntant divers sentiers. L'ellipse du pronom *je* met en relief l'organe qui apparaît d'emblée comme un personnage autonome, et non comme une extension de la personnalité du sujet. La dichotomie du poète et de son *Cœur* est un topo très récurrent dans la poésie lyrique de Charles d'Orléans. Cette scission métaphorique permet le plus souvent au poète de se dissocier pour mieux observer un drame intime. Cet effet de distanciation spatiale entre le poète et son *Cœur* n'exclut pas pour autant une certaine complicité entre ces deux chasseurs. Siège des sensations et émotions, *Cœur* apparaît comme un allié qui soulage en quelque sorte le poète, en se mettant lui-même dans une situation fâcheuse, où il se doit de traquer un gibier métaphorique fort nombreux : *Dangiers*.

Dans la casuistique courtoise, le terme *Dangier* au singulier figure « l'attitude dédaigneuse d'une femme coquette »⁴³, ou incarne une hostilité prenant « l'aspect d'une rivalité amoureuse, suggérant plutôt la jalousie que la pudeur » ; la forme plurielle semble ici s'inscrire dans un contexte tout autre d'ordre politique, où *Dangiers*, d'un orgueil effréné, incarnerait l'hostilité politique, « l'ennemi politique, cruel, rebelle et faux »⁴⁴. Source de souffrance, ces *Dangiers* paraissent personnifier tout pouvoir antagoniste, à l'origine des vexations, des abus de confiance, des dédains et refus que le prince dut essuyer tout au long de son existence. Dans le quatrain, l'acceptation de refus dans la sphère politique semble être la plus probante, lorsque ces *Dangiers* sont dépeints comme étant ceux « de gens puissants, fiers et orgueilleux », venus assaillir le *Cœur*. Le poète s'offusque d'une telle offensive, alors qu'il s'est absenté pour aller chasser les sangliers. Pour éclairer le scénario métaphorique, deux possibilités s'offrent à nous. Si nous plaçons le terme *Dangiers* dans le contexte des vingt-cinq longues années de captivité, cette figure allégorique pourrait incarner les refus catégoriques du Parlement anglais lorsque Charles d'Orléans exigea qu'il interdît au Duc de Salisbury d'attaquer son fief, d'assiéger la ville d'Orléans, le 21 octobre 1428. Les tractations diplomatiques et financières empruntent la forme métaphorique d'un affrontement rimé en l'espace de quatre vers. Le motif de la chasse évoquerait l'éloignement du prince, son exil, pendant lequel une telle offensive était tout à fait inacceptable, car elle bafouait le code féodal, selon lequel il était formellement interdit d'attaquer le fief d'un seigneur prisonnier de guerre.

De même, ces *Dangiers*, évoqués dans un rondeau composé après la libération du prince, pourraient aussi incarner les parjures de Filippo Maria Visconti, et recouvrir toutes les déconvenues de Charles d'Orléans en Italie. La toponymie métaphorique de « *la forêt de ma Pensée* » donne au lecteur la possibilité de projeter l'image de la chasse aux sangliers au royaume d'Italie, sur les terres héritées de sa défunte mère que Charles espère effectivement reconquérir une fois libre. Cette chasse serait d'ailleurs tout à fait acceptable et n'aurait rien d'humiliant pour le duc d'Orléans, puisque le déclin du prestige de la chasse aux sangliers n'est attesté en Italie que vers la fin du XIV^e siècle, voire le début du XV^e siècle⁴⁵. Cette chasse ressemble fort à une bataille par procuration afin de bouter l'ennemi hors de ses domaines. Quelle que soit la nationalité de cette figure allégorique, *Dangiers*, il nous est possible de lire en filigrane l'amertume du prince et la sincérité de ses intentions.

Difficile de déchiffrer avec précision les images qui deviennent par ce double sens un véritable symbole d'une vie ponctuée d'événements tumultueux. L'image poétique donne à Charles la possibilité de livrer une bataille allégorique qui semble tournée en la faveur de *Cœur*. Dans une suite de rimes suivies, *Cœur* « lascha ses levriers, / Lesquelz sont nommez Désiriers ». Soudain, la figure allégorique d'*Espérance* « l'asseurée », pleine d'assurance,

43 Claudio Galderisi, *Le lexique de Charles d'Orléans dans les « Rondeaux »*, Genève : Droz, 1993, p. 173.

44 Daniel Poirion, *Le lexique de Charles d'Orléans dans les Ballades*, Genève : Droz, 1967, p. 63.

45 D'après les documents d'archives, l'inversion de la hiérarchie des chasses s'opère en France et en Angleterre entre le XII^e siècle et le milieu du XIII^e, tandis qu'en Italie le cerf devient un animal plus prestigieux vers la fin du XIV^e siècle, voire le début du XV^e siècle. Cf. Michel Pastoureau, *op.cit.*, p. 72.

surgit, l'épieu au poing, l'épée ceinte « pour combattre » de bon gré, tandis que le poète poursuit les sangliers. Pour déjouer les agissements sournois de *Dangiers*, *Coeur* recourt à une tactique offensive redoutable. Si la peinture gestuelle limitée au verbe « lâcher » est très minimaliste, elle n'en demeure pas moins saisissante par l'action brusque et violente qu'elle véhicule. De même, l'image passe en accéléré au moment où la meute de lévriers de *Désirs* s'élanche sur la proie. Symbole de loyauté et de fidélité, le lévrier est chez Dante l'animal vertueux et sage qui tuera la Bête dans le *Chant 1* de *l'Enfer*. De toute évidence, le climat de ce rondeau est celui de l'héroïsme à travers une scène de chasse épique, au cours de laquelle la personnification d'*Espérance* ne tarde pas à occuper le devant de la scène pour conjurer le mauvais sort. A l'image du guerrier bien armé se superpose l'image du « roche d'Espérance »⁴⁶ – « the roche of espeyranunce »⁴⁷ – symbole de robustesse, de fermeté, de résistance à toute épreuve. C'est sur ce rocher – support à la fois du passé et du futur – que le poète a jeté jadis les fondations du château de son *Cœur*, appelé « Joyeuse Plaisance »⁴⁸, « the hold of gret plesaunce »⁴⁹, dont la symbolique des trois tours – « Fiance, Souvenance, Ferme Desirance »⁵⁰ – représente l'obstination du poète, qui reste inébranlable dans ses résolutions⁵¹. Nul doute qu'une telle armée d'abstractions matérialisées ne pouvait que renforcer le courage du poète. Tenu hors de ses domaines, hors du pouvoir, Charles ne semble pas abandonner l'espoir d'assouvir l'un de ses plus chers désirs, celui d'accomplir une rentrée honorable, même après avoir été bafoué du désir de rentrer en maître dans l'histoire.

Conclusion

Sous la plume de Charles d'Orléans, la tonalité de la lyrique courtoise s'estompe au fur et à mesure que le poète insuffle à ses vers un ton personnel authentique. Métaphores, allégories, symboles sont les nouvelles armes pour le prince exilé pendant un quart de siècle. Délaissant les stéréotypes du jeu codifié de l'amour courtois, Charles élabore un langage poétique nouveau, s'adonne à une écriture introspective résolument personnelle pour s'émanciper définitivement de ce carcan de conventions surannées. Les images sont pour le prince-poète autant de clefs pour s'évader de sa geôle. Dans sa soif de liberté, l'image devient pour Charles un nouveau souffle de vie. Le caractère symboliste de son art se confirme dans les poèmes, où ses états d'âme sont suggérés par des combinaisons d'images dans une mise en scène allégorique, un décor onirique teinté de surréalisme. Riches de résonances sentimentales, les images reflètent alors les éléments mystérieux de paysages intérieurs et sont imprégnées de ce symbolisme, qui oscille entre angoisse et pessimisme dubitatif. La projection du psychisme transparait dans les images, où s'entrecroisent fiction et réalité. La « théâtralité » symbolique du psychisme permet au poète d'extrapoler son subconscient, de développer une vision symbolique et spirituelle du monde. Le texte orléanais fourmille d'une profusion d'images dotées d'une grande puissance sensible. L'image est intrinsèquement liée à l'émotion. Expression de sensations

46 Pierre Champion, *op. cit.*, *Ballade L*, vol. I, p. 72, v. 5.

47 Robert Steele, *op. cit.*, *Ballade 50*, p. 60, v. 1751.

48 Pierre Champion, *op. cit.*, *Ballade L*, vol. I, p. 72, v. 4.

49 Robert Steele, *op. cit.*, *Ballade 50*, vol. I, p. 60, v. 1750.

50 Pierre Champion, *op. cit.*, *Ballade L*, vol. I, p. 73, v. 10, 12, 13.

51 Carole Bauguion, « Charles d'Orléans : la plume et l'épée – étude des métaphores toponymiques rimées par le prisonnier d'Azincourt en exil à Albion », *Poésie – Langue – Désordre, Dalhousie French Studies*, numéro spécial, vol. 104, sous la dir. de Victor Kocay, Halifax, Canada, 2014, p. 55.

et d'affects, l'image orléanaise tend au fil des vers à sublimer cette expérience émotionnelle en une expérience esthétique inédite, en une émotion poétique ressentie par le lecteur : « Cette Emotion Appelée Poésie »⁵².

*Université Catholique de l'Ouest, Angers
LLHA/IPLV/LÉMIC/CRILA/AMAES - Paris IV Sorbonne*

OUVRAGES CITÉS

- Arn, Mary-Jo, *Fortunes Stabilness: Charles of Orleans's English Book of Love*, A critical Edition, coll. "Medieval & Renaissance Texts & Studies", 138, Binghamton, N.Y : Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1994.
- (2000) *Charles d'Orléans in England 1415-1440*, Cambridge: D. S. Brewer.
- (2007) *The Poet's Notebook. The Personal Manuscript of Charles d'Orléans*, Paris : BNF ms fr. 25458, Tunhout: Brepols Publishers.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- Bauguion, Carole, « *Charles d'Orléans : la plume et l'épée – étude des métaphores toponymiques rimées par le prisonnier d'Azincourt en exil à Albion* », *Poésie – Langue – Désordre, Dalhousie French Studies*, numéro spécial, vol. 104, sous la dir. de Victor Kocay, Halifax, Canada, 2014.
- Bedier, Joseph, *Tristan et Iseut*, Paris : Larousse, 2015.
- Borel, Pierre, *Dictionnaire des termes du vieux françois ou trésor des recherches et antiquités gauloises et françoises*, Niort : L. Favre, 1882.
- Champion, Pierre, *Charles d'Orléans, poésies* (1923), 2 vols., Paris : Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1927.
- (1910) *La vie de Charles d'Orléans*, Paris : Champion.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 1982.
- Drillon, Jacques, *Charles d'Orléans ou le génie mélancolique : théâtre à lire*, Paris : J.C. Lattès, 1993.
- Fouilloux, Danielle et Langlois, Anne, Le Moigne, Alice, Spiess, Françoise, Thibault, Madeleine, Trebuchon, Renée, *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris : Nathan, 1990.
- Fox, John, « Charles d'Orléans, poète anglais ? » *Romania*, 1965, 86, pp. 433-462.
- (1969) *The Lyric Poetry of Charles d'Orleans*, Oxford: Clarendon Press.
- Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin français* (1934), Paris : Hachette, 1995.
- *Le Lexique de Charles d'Orléans dans les Ballades*, Genève : Droz, 1967.
- « La Nef d'Espérance : symbole et allégorie chez Charles d'Orléans », *Mélanges J. Frappier*, sous la dir. de Jean Charles Payen et Claude Régner, 2 vols., Genève : Droz, 1970, t. II, pp. 913-928.
- Galderisi, Claudio, « *En regardant vers le pais de France* ». *Charles d'Orléans : une poésie des présents*, Orléans : Paradigme, 2007.
- (1993) *Le lexique de Charles d'Orléans dans les « Rondeaux »*. Genève : Droz.
- Godefroy, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XI^e siècle 1881*, édition de Paris, 1902.
- Le Goff, Jacques, « Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiéval », *Pour un autre Moyen Age*, Paris : Gallimard, 1977.
- Le Goff, Jacques et Truong, Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Age*, Paris : Liana Levi, 2012.

⁵² Clin d'œil au titre de l'œuvre de Pierre Reverdy, *Cette émotion qu'on appelle poésie*, (1974), Paris : Flammarion, 1992.

- Ouy, Gilbert, *La librairie des frères captifs. Les manuscrits de Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême*, Turnhout : Brepols Publishers, 2007.
- Haasse, Hella S., *En la forêt de Longue Attente : le roman de Charles d'Orléans* (1949) traduit du néerlandais par A. M. de Both-Diez, Paris : Seuil, « Point roman », 1991.
- Harrison, Ann Tukey, *Charles d'Orléans and the Allegorical Mode*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, coll. « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 150 », 1975.
- Lorris, Guillaume de, *Le Roman de la Rose*, ed. Armand STRUBEL, Paris : Lettres Gothiques, 1992.
- Mühlenthaler, Jean-Claude, *Ballades et rondeaux*, Paris : Librairie Générale Française, "Lettres gothiques", 1992.
- Nerval, Gérard de, *Aurélia suivi de Lettres à Jenny Colon, de La Pandora et de Les Chimères*, (1972), Paris : Librairie Générale Française, collection Livre de Poche, 1990.
- Pastoureau, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris : Editions du Seuil, 2004.
- Planche, Alice, *Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage*, Paris : Champion, 1975.
- (1980) « Charles d'Orléans et la musique du silence », *Musique, littérature et société au Moyen Âge*, sous la dir. de Danielle Buschinger et André Crépin, Amiens : Université de Picardie, pp. 437-450.
- Poirion, Daniel, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans* (1965), Paris : Presses Universitaires de France, Genève : Slatkine, 1978.
- Reverdy, Pierre, *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie : 1917-1926*, Paris : Flammarion, 1975.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris : Gallimard, 1960.
- Steele, Robert et Day, Mabel, *The English Poems of Charles of Orleans* (1941), coll. « Early English Text Society », original series 215, 220, Londres : Oxford University Press, 1946.