



CLASSIQUES
GARNIER

SIEFFERT (Mathias), « Les “*chançons*” de Charles d’Orléans. Une énigme en mouvement », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 34, 2017 – 2, p. 201-220

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-07741-1.p.0201](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-07741-1.p.0201)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2018. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

SIEFFERT (Mathias), « Les “*chançons*” de Charles d’Orléans. Une énigme en mouvement »

RÉSUMÉ – Le BnF fr. 25458 contient une série de rondeaux nommés *chançons*. L’article interroge conjointement leur énigme visuelle et leur énigme sémantique : pourquoi le prince les appelle-t-il ainsi et pourquoi choisit-il une telle mise en page ? Ces pièces pourraient constituer au départ un recueil destiné à être enchâssé dans le cycle des ballades. Ce projet, devenu illisible au fil des ans dans l’album du prince, est partiellement reconstitué dans deux manuscrits : le Royal 16 F. II et le manuscrit de Grenoble.

ABSTRACT – The manuscript of BnF fr. 25458 contains a series of rondeau entitled *chançons*. The article explores the enigma they pose in both visual and semantic terms: why does the Prince collect them, and why does he choose their particular layout? These pieces might initially have been intended to form a collection that would be enshrined in the cycle of ballads of the day. Over the years, the actual collection in the Prince’s album has become illegible, but is partially reconstructed in two manuscripts: the Royal 16 F II manuscript and the Grenoble manuscript.

LES « CHANÇONS » DE CHARLES D'ORLÉANS

Une énigme en mouvement

Il est des termes dont l'usage fréquent obscurcit peu à peu le sens. Ainsi en va-t-il du mot *chanson*, que son omniprésence dans les dictionnaires de musique médiévale, les ouvrages philologiques et les éditions critiques, rend problématique : il est parfois difficile de distinguer l'acception médiévale et l'acception moderne. L'introduction du bel inventaire des rondeaux et refrains de Nico van den Boogaard donne une idée frappante de cette ambivalence. Le critique nomme *chanson* « toutes les compositions monodiques destinées à être chantées, et divisées en strophes », c'est-à-dire les « chansons dites à forme fixe comme la ballade (...) », mais aussi les « chansons définies le plus souvent par leur sujet, telles que les pastourelles, les chansons d'amour, les chansons religieuses (...) »¹. Le mot *chanson* sert à désigner, on le voit, toutes sortes de poèmes chantés ou chantables, sans prendre en compte le fait que certains d'entre eux sont bel bien présentés comme « chansons » dans les manuscrits, quand d'autres sont plus volontiers présentés par une annonce formelle ou thématique (ballade, pastourelle...) ². Certaines études prennent d'ailleurs soin de préciser le sens qu'elles donnent au mot *chanson*, tant le terme prête à confusion ³.

On ne saurait pourtant reprocher aux philologues modernes d'être ambigus : en moyen français, le mot *chanson* est tout aussi polysémique.

1 Nico H. J. Van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XI^e siècle au début du XIV^e*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 14.

2 P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XI^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et Textes*, vol. 1 (« Études »), Paris, A. & J. Picard, 1977, p. 38-39.

3 Jennifer Saltzstein indique ainsi dans l'introduction de son ouvrage : « "Song" is a term I use to specify works transmitted in *chansonniers* and/or designed for a sung performance, regardless of whether or not musical notation is preserved in their surviving manuscripts. » (J. Saltzstein, *The Refrain and the Rise of the Vernacular in Medieval French Music and Poetry*, Cambridge, D. S. Brewer, 2013, p. 4).

Dans le « Prologue » de Guillaume de Machaut, le poète raconte comment Amour et Nature l'ont invité

A faire dis et chansonnettes
 Pleines d'honneur et d'amourettes
 Doubles hoqués et plaisans lais,
 Motés, rondiaus et virelais,
 Qu'on claimme chansons baladées [...] ⁴

Dans la première occurrence, le mot *chansonnettes*, associé au terme *dis*⁵, permet d'énumérer, dans les vers qui suivent, tous les types de « chansons » possibles (rondeau, virelai, lai, ballade...). Dans la deuxième occurrence, le mot *chanson* s'inscrit dans une formule figée : *chanson baladée* qui est, chez Machaut, synonyme de « virelai » (« virelais, / Qu'on claimme chansons baladées » précise le poète)⁶. À ces deux acceptions pourraient s'en ajouter beaucoup d'autres. Dans les dits de Guillaume de Machaut, il est fréquent de rencontrer le mot *chanson* avant et après une insertion lyrique, comme pour signaler le surgissement d'une voix au milieu du récit. C'était déjà le cas dans *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, que le narrateur dit écrire « par remembrance des chançons⁷ ». Jean Renart systématise l'emploi du mot *chanson* avant et après les insertions. Le mot sert alors à coudre deux régimes d'écriture, celui de la parole et celui du chant, au sein d'une œuvre où « l'en (...) chante et lit⁸ ». On songe également à certaines dénominations génériques (*chanson royale*, *chanson de geste*)⁹ ou même à des emplois plus

4 Guillaume de Machaut, « Prologue », *Œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. E. Hœpffner, Paris, Firmin-Didot, 1908, t. 1, p. 6, v. 11-15.

5 Le substantif *dis* ne doit pas forcément être compris ici au sens de poésie narrative mais plutôt au sens, plus large, de poésie en vers et en strophes, comme l'entend Eustache Deschamps lorsqu'il compose son *Art de dictier* (« Ci commence l'art de dictier et de fere chançons, balades, virelais et rondeaulx... », *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, éd. G. Raynaud, Paris, Firmin-Didot, t. 7, 1896, p. 266).

6 *Ibid.*, v. 14-15. La formule réapparaît à la fin du *Remède de Fortune*, lorsque l'amant chante un « virelay / qu'on claimme chanson baladée / ainsi doit elle estre nommée » (Guillaume de Machaut, *Remède de Fortune*, *Œuvres de Guillaume de Machaut*, t. 2, p. 126, v. 3447-3450). La formule est reprise et commentée par Eustache Deschamps dans *L'Art de dictier*, voir *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, éd. G. Raynaud, t. 7, p. 270.

7 Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, trad. J. Dufournet, éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 2008, v. 3, p. 70.

8 *Ibid.*, v. 19.

9 P. Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 15-16.

métaphoriques : « Tant court chanson qu'elle est apprise », écrit François Villon dans sa célèbre « Ballade des proverbes¹⁰ » ; « N'oublie pas ceste chanson », dit l'Adversaire à Franc Vouloir dans *Le Champion des Dames* de Martin le Franc¹¹. *Chançon* est alors synonyme de leçon, de rengaine, de discours facilement mémorisable.

Fait étonnant, c'est le terme de *chançon* que choisit Charles d'Orléans pour désigner une série de 72 poèmes apparentés au rondeau et dont les 62 premiers furent copiés autour de 1440 dans le fonds primitif du BnF fr. 25458 (ms. O), manuscrit destiné à devenir le fameux *album de Blois*¹². 52 premières *chançons* ont d'abord été copiées par un scribe français et décorées par un enlumineur anglais¹³, puis, la même année, dix autres pièces ont été ajoutées par un deuxième scribe. Quelques années plus tard (ca. 1441-1445) dix autres « chansons » et un quatrain vinrent compléter cet ensemble¹⁴.

À plus d'un titre, ces pièces constituent une énigme pour le lecteur. Si elles empruntent au rondeau sa forme générale (un refrain initial, un couplet, un refrain médian, un second couplet, un refrain final), elles partagent avec lui une nuance graphique frappante. Au lieu d'abrèger la reprise du refrain médian et final sur un seul vers, comme le veut l'usage du rondeau, le copiste abrège le refrain médian en copiant le début des deux premiers vers (dans le cas d'une chanson quatrain) ou des trois premiers (dans le cas d'une chanson cinquantain). Le détail est minuscule mais sa constance est frappante.

Deuxième énigme, celle de la mise en page : sous la rubrique « *chançon* », un espace d'une demi-page est laissé vierge, la pièce étant copiée sur la moitié inférieure de la page. Cet espace blanc, sur lequel le prince

10 François Villon, « Ballade des proverbes », *Lais, Testament, Poésies diverses*, éd. bilingue J.-C. Mühlethaler, avec les *Ballades en jargon*, éd. bilingue É. Hicks, Paris, Champion, 2004, p. 306, v. 18.

11 Martin Le Franc, *Le champion des dames*, éd. R. Deschaux, Paris, Champion, 1999, t. 2, p. 78, DCCLVIII, v. 6064.

12 Nous renverrons toujours, dans cet article, à l'édition de M.-J. Arn et J. Fox, *Poetry of Charles d'Orléans and His Circle. A Critical Edition of the BnF MS. Fr. 25458, Charles d'Orléans's personal manuscript*, Tempe-Turnhout, ACMRS-Brepols, 2010.

13 F. Avril et P. Danz Stirnemann, *Manuscrits enluminés d'origine insulaire VII^e-XX^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1987, p. 180-181. Voir aussi M.-J. Arn, *The Poet's Notebook. The personal Manuscript of Charles d'Orléans (Paris BnF MS fr. 25458)*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 55-60.

14 Pour un tableau synthétique des différentes couches d'écriture dans O, voir M.-J. Arn, *The Poet's Notebook*, p. 189, tableau 5.

a parfois fait copier des rondeaux à partir des années 1450, a inspiré de nombreuses hypothèses depuis l'étude de Pierre Champion sur le « manuscrit autographe¹⁵ ». La plus récente et sans doute l'une des plus stimulantes, celle de Sylvie Lefèvre¹⁶, consiste à dire que le duc avait songé un temps à utiliser ces blancs pour livrer la version anglaise de ses *chançons*. 52 *chançons* en anglais sont en effet consignées dans le Harley 682, manuscrit dont les travaux de Mary-Jo Arn ont montré qu'il fonctionnait comme un véritable jumeau de *O*¹⁷.

Pourquoi le prince choisit-il de nommer *chançons* et non *rondels* cette série de pièces ? Ce choix sémantique peut-il être mis en rapport avec cette mise en page qui, sans nécessairement être le signe d'un inachèvement, permet peut-être de singulariser visuellement, dans le manuscrit, un recueil enchâssé ? C'est la thèse que nous souhaitons défendre ici : le prince nomme *chançons* un recueil de rondeaux qu'il n'envisage pas comme une « section » purement formelle, mais comme un recueil lyrique cohérent d'un point de vue poétique. Pierre Champion parlait, à son sujet, d'un « roman de Beauté¹⁸ ». Il semble que ce recueil ait été au départ conçu comme une vaste insertion lyrique enchâssée dans le livre des ballades. C'est ce que révèle une ballade-pivot du manuscrit anglais, qui est absente du manuscrit français.

L'énigme de ce petit recueil est une énigme en mouvement : d'autres manuscrits font disparaître son unité en le mettant sur le même plan que les rondeaux, aboutissant à un mélange anthologique. D'autres, comme le manuscrit de Grenoble ou le Royal 16 F. II, choisissent au contraire de faire un sort à ce corpus : il est à la fois dispersé en alternance avec des ballades et recueilli sous forme de section autonome. Le mot *chançon* et la particularité graphique de ces pièces se voient ainsi à nouveau justifiées.

15 P. Champion, *Le manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans*, Paris, Champion, 1907.

16 S. Lefèvre, « "Au blanc de cest escript". Vertiges de la page et d'un autre langage », *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, éd. S. Albert, M. Demaules, E. Doudet, S. Lefèvre, C. Lucken et A. Sultan, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 311-327.

17 M.-J. Arn, « Two Manuscripts, One Mind : Charles d'Orléans and the Production of Manuscripts in Two Languages (Paris, BN MS fr. 25458 and London, BL MS Harley 682) », *Charles d'Orléans in England (1415-1440)*, éd. Mary-Jo Arn, Cambridge, D. S. Brewer, 2000, p. 61-78.

18 P. Champion, *Autographe*, p. 40.

L'ÉNIGME D'UNE DÉSIGNATION GÉNÉRIQUE

Pouvant paraître parfaitement innocent, l'usage du mot *chançon* ne saurait, chez Charles d'Orléans, être le fruit d'un hasard : on le sait, le choix des mots est l'essence même de la poésie du prince¹⁹. Le terme *chançon* qui apparaît sous forme de rubriques en haut des pages 235 à 298²⁰ de *O* et, pour les dix dernières pièces, en haut des pages 329 à 337, sert à désigner une série de poèmes qui ne se distinguent du rondeau que par une particularité graphique. En abrégéant le refrain médian non plus sur un seul vers mais sur deux ou trois, la pièce prend une allure étrange, immédiatement identifiable, et singulièrement allongée. Quand le *rondeau* quatrain occupe, sur la page, douze lignes, la *chançon* quatrain en occupe treize²¹. Le *rondeau* cinquain occupe quinze lignes, la *chançon* cinquain, dix-sept [figure 1 *infra*]²².

Cette nouvelle graphie du refrain médian, que l'on retrouve aussi dans le Harley 682, est-elle une ingénieuse façon de renvoyer au rondeau chanté ? La tradition musicale du rondeau veut en effet qu'on reprenne pour moitié le refrain médian : la graphie expliciterait alors ce qui demeure implicite dans l'abréviation traditionnelle²³.

Ce qui est sûr, c'est que cet emploi systématique du terme de *chançon*, associé à cette originalité graphique, exprime un désir : susciter un sentiment d'étrangeté face à une forme connue. Le poète ne cherche-t-il pas à créer un effet similaire lorsqu'il intitule « *carolle* » quatre pièces dont la forme s'apparente au virelai ? Comme le mot *chançon*, le mot de

19 Voir par exemple l'article de M. Zink « "Mis pour meurir ou feurre de prison" : le poète, leurre du prince », *Guerre, pouvoir et noblesse au Moyen Âge. Mélanges en l'honneur de Philippe Contamine*, dir. J. Paviot et J. Verger, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2000, p. 677-684 ; voir aussi, sur le mot *truchement*, J. Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie : La fréquentation des livres au XIV^e siècle 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993, p. 20-21.

20 Nous renvoyons, comme le veut l'usage des études auréliennes, aux numéros de pages écrits sur le manuscrit.

21 Il s'agit des chansons 1-8, 11-12, 14-16, 18-38, 40, 42-43, 46-52, 54-59, 61-63.

22 Chansons 9-10, 13, 17, 39, 41, 44-45, 53, 60.

23 Le refrain final devrait en toute logique, être repris intégralement. Toutefois, certaines études ont montré qu'il existait des rondeaux chantés dont seul le premier vers du refrain était répété à la fin : voir H. Garey, « Can a Rondeau with a one-line refrain be sung ? », *Ars Lyrica*, 2, 1983, p. 9-21 et la réponse de H. Mayer Brown, « A Rondeau with a One-Line Refrain can be sung », *Ars Lyrica*, 3, 1986, p. 23-35.

carolle est très ambivalent : il renvoie à la danse²⁴, au genre désuet du *rondet de carole*, au *carol* anglais mais aussi, par une heureuse coïncidence, au nom même du prince dont l'ex-libris « *Karolus* » est visible sur de nombreux documents²⁵.

On peut envisager une autre hypothèse : ce choix de rubrique permet au prince d'isoler et de délimiter un corpus particulier au sein de son manuscrit. C'est à ce cycle précis qu'il se réfère dans la ballade 72, lorsqu'il écrit « Balades, chançons et complaintes / sont pour moy mises en oubly²⁶ ». Dans cette ballade, il fait bien allusion aux trois formes qu'il a jusqu'alors explorées dans le codex. *Chançon* n'est pas ici un hyperonyme. Il renvoie à une section autonome que le prince prend soin de faire copier sur des cahiers indépendants (T, V, X et Y²⁷).

Cette désignation est-elle nouvelle ? Il existe, à notre connaissance, deux cas significatifs où le terme *chanson* est utilisé au sens de *rondel* : le premier exemple se situe dans la version du *Livre de Messire Ode* d'Oton de Granson contenue dans le BnF fr. 1727, datant du milieu du xv^e siècle. Alors même qu'un rondeau situé en dehors de *Messire Ode* dans le codex, attribué au poète savoyard par l'éditeur, est qualifié de *rondel* par la rubrique²⁸, tous les rondeaux quatrains et cinquains insérés dans *Messire Ode* (fol. 94^r-124^v, 7 pièces au total) sont précédés de la rubrique « *chanson*²⁹ ». On peut comprendre ce choix de deux manières : soit il s'agit de s'inscrire dans la lignée des dits à insertions lyriques qui nomment *chanson* toute pièce insérée, soit il s'agit d'user volontairement d'un terme musical au sein d'un dit dont l'enjeu est celui de la possibilité même de la parole amoureuse³⁰. Au rondeau chanté par l'amant heureux, le poète répond par un autre rondeau qu'il n'a précisément pas la force de chanter : « Moy plaignant feiz une

24 *Guide de la musique du Moyen Âge*, dir. Françoise Ferrand, Paris, Fayard, 1999, p. 318-320.

25 P. Champion, *Librairie de Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 (éd. originale Paris, Champion, 1910), p. xli.

26 Ballade 72, *Poetry of Charles d'Orléans*, p. 172, v. 1-2.

27 M.-J. Arn, *The Poet's Notebook*, p. 189.

28 Il s'agit du rondeau XCII (« *En servant ma dame et Amours* ») conservé dans le BnF fr. 1727, fol. 144^r-145^r. La pièce suit, dans le manuscrit, le *Parlement d'Amours* de Baudet Herenc.

29 BnF fr. 1727, fol. 100^r, 111^r, 113^r, 114^r, 114^v, 118^r, 124^r. Trois autres rondeaux insérés dans *Messire Ode* ne sont pas rubriqués : le premier fol. 97^r, et les deux derniers qui ferment le dit, fol. 124^v.

30 H. Basso, « Comme un cri silencieux. Béances de la langue et désir d'expression dans *Le Livre de messire Ode* d'Oton de Granson », *Le Moyen Français*, 74, 2014, p. 3-21.

chanson / dont j'ay escript cy la fachon, / maiz point ne l'ay voulu chanter³¹ », dit le poète avant de livrer un rondeau que la rubrique appelle *chanson* (fol. 100^v). Si rien ne permet de confirmer un jeu d'influences, l'exemple de *Messire Ode* donne peut-être une indication sur le sens que Charles d'Orléans peut donner, en ce milieu de xv^e siècle, au mot *chanson* : le terme peut désigner un rondeau dont la longueur ne répond plus au laconisme du rondeau ancien (Oton de Granson utilise des rondeaux quatrains et cinquains) mais qui porte en lui le fantôme de la musique. Cet usage esthétique du terme *chanson* tendrait alors à confirmer la thèse de Jean-Marie Fritz : dans la poésie de Charles d'Orléans, le vocabulaire musical serait teinté d'une incertitude sur le pouvoir du chant³².

Un manuscrit d'Alain Chartier présente une deuxième piste intéressante³³. Dans le manuscrit *Nj* (Grenoble, Bib. Mun., 874) les 22 rondeaux réunis en section donnent lieu à un véritable kaléidoscope de désignations génériques³⁴ : les rubriques jouent avec le mot *rondeau* (*rondel*, *rondelet*, *rondeau*, *rondin* – *rondelinet* et *rondinot* dans la version du manuscrit de Lyon³⁵) mais aussi avec les dérivés du mot *chansons* : *chanczon*, *chançon nouvele*, *chançonnette*. Si l'une de ces pièces a été mise en musique par Gilles Binchois³⁶, il est peu probable que tous les rondeaux appelés *chanczon* ou *chançonnette* aient été écrits dans une visée musicale. Il s'agit plutôt de jouer sur la dimension poétique de la rubrique tout en rappelant que, par définition, tout rondeau est chantable. Chez Oton de Grandson, Alain Chartier et Charles d'Orléans, la connotation musicale du mot *chanson* permet de déployer un imaginaire vocal au sein d'une poésie sans musique. C'est en ce sens que le mot apparaît au sein de la chanson 31 du manuscrit *O* :

31 Oton de Granson, *Poésies*, éd. Joan Grenier-Winther, Paris, Champion, 2010, p. 403, v. 580-582.

32 J.-M. Fritz, « Chansons sans musique : la musique de la mélancolie chez Charles d'Orléans », *Œuvres critiques*, 31, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2006, p. 9-28.

33 Pour une description succincte des manuscrits d'Alain Chartier, nous renvoyons à l'édition de J. Laidlaw, *The Poetical Works of Alain Chartier*, éd. J. Laidlaw, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 43-144 ; les rondeaux se situent p. 371-392 de cette même édition.

34 Grenoble, Bibl. mun., 874 (ms. *Nj*), fol. 58^v-64^r.

35 Lyon, Bibl. mun., 1235 (ms. *Td*), fol. 170^v-174^r.

36 Il s'agit de la « chançon » « *Triste plaisir et doulereuse joie* », *The Poetical work of Alain Chartier*, p. 376.

Pour vous moustrer que point ne vous oublie,
 Comme vostre que suis ou que je soye,
 Presentement ma chançon vous envoie,
 Or la prenés en gré, je vous en prie³⁷.

D'autres exemples pourraient être relevés, mais ils sont postérieurs à Charles d'Orléans. *L'Art de rhétorique* de Jean Molinet nomme ponctuellement des rondeaux *chançons*³⁸, de même que Clément Marot, dans une pièce qui est peut-être d'ailleurs un hommage à Charles d'Orléans puisqu'il emploie exactement le même type d'abréviation : deux vers pour le refrain médian, un vers pour le refrain final³⁹.

MISE EN PAGE, MISE EN SCÈNE DU POÈME

Il faut en tout cas considérer le lien entre cette désignation générique et l'originalité de la mise en page. L'énigme que représente la disposition exceptionnelle des pages consacrées aux *chançons*, comprenant un espace vierge d'une demi-page entre la rubrique et la pièce elle-même, a fait naître plusieurs hypothèses. Pierre Champion pensait que ces espaces blancs étaient destinés à recevoir une notation musicale. Alice Planche supposait même que le prince espérait trouver un musicien disposé à mettre en musique sa poésie sans que celle-ci succombe au maniérisme de l'*ars subtilior*⁴⁰. Nigel Wilkins, dans un article synthétique, réfutait l'hypothèse de Champion⁴¹ : la place était insuffisante pour l'ajout d'une notation, la réglure inadaptée, et, surtout, la disposition générale de la page très éloignée de celle des chansonniers de la même époque.

37 Chanson 31, *Poetry of Charles d'Orléans*, p. 362, v. 1-4.

38 Jean Molinet, *L'Art de rhétorique*, éd. Guillaume Berthon et Philippe Frieden dans *La Muse et le Compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie*, dir. Jean-Charles Monferran, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 195-296, ici p. 228 et 231.

39 Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*, dans *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, 2007, p. 33-257, ici p. 191.

40 A. Planche, « Charles d'Orléans et la musique du silence », *Musique, littérature et société au Moyen Âge. Actes du colloque de l'Université de Picardie, Centre d'études médiévales, 24-29 mars 1980*, éd. D. Bushinger et A. Crépin, Paris, Champion, 1980, p. 437-450.

41 N. Wilkins, « Charles d'Orléans : avec musique ou non ? », *Romania*, 112, 1991, p. 268-272.

Pourtant, comme si l'hypothèse erronée de Champion avait déjà inspiré quelques rêveries au XVI^e ou au XVII^e siècle, on rencontre, sur quelques folios du Harley 682, dont la mise en page est semblable au manuscrit français, des neumes d'amateurs gribouillés sur ces espaces blancs⁴². Ces petites notes témoignent certes du peu d'intérêt accordé au codex (le propriétaire y fait également quelques essais de plume), mais disent aussi quelque chose des espérances que partagent ce lecteur-profanateur et le philologue moderne. Dans *chançon*, il y a *chant*. Dès lors, le blanc est senti comme un silence qu'il faudrait combler.

Réfutant aussi l'hypothèse musicale mais également celle d'un projet d'illustration⁴³, Sylvie Lefèvre préfère voir dans ces blancs la « promesse » inaboutie d'un « double manuscrit bilingue⁴⁴ » : le prince aurait envisagé, un temps, de fusionner le manuscrit français et le manuscrit anglais en plaçant sur la moitié supérieure des pages la traduction du poème inscrit au-dessous⁴⁵. Chaque manuscrit aurait ainsi accueilli la langue de l'autre en première position. Le projet aurait été abandonné en raison du manque de place dû à ces fameux refrains médians trop longs : ils ne laissaient pas assez de lignes pour pouvoir copier une autre pièce de même longueur, ce qui suppose d'ailleurs un étonnant défaut d'anticipation de la part du prince et de ses copistes⁴⁶.

Pourtant, d'autres indices peuvent au contraire renforcer une autre thèse, celle de Nancy Freeman Regalado⁴⁷ qui suggère que « ces espaces blancs dans l'album de Blois illustrent le principe courtois de la libéralité

42 Manuscrit British Library, Harley 682, fol. 100^v, 101^r, 102^r et 103^r.

43 S. Lefèvre, « "Au blanc de cest escript" », p. 317.

44 *Ibid.*, p. 325.

45 Voir encore, sur le ms. Harley 682, M.-J. Arn, « Two Manuscripts, One Mind : Charles d'Orléans and the Production of Manuscripts in Two Languages (Paris, BN MS fr. 25458 and London, BL MS Harley 682) », *Charles d'Orléans in England (1415-1440)*, éd. M.-J. Arn, Cambridge, D. S. Brewer, 2000, p. 61-78.

46 Sur les 32 lignes réglées de la page 242, les 13 dernières sont occupées par la chanson « Que me conseilliez vous mon cueur ». Les 19 autres laissent donc encore un espace suffisant pour copier une pièce de longueur similaire. En revanche, sur la page d'en face, la chanson de type cinquain, avec un refrain abrégé sur trois lignes, occupe 17 lignes, n'en laissant que 12 vacantes. Impossible donc de copier une pièce miroir. 7 autres chansons du même type bloqueraient ainsi l'aboutissement du projet.

47 N. Freeman Regalado, « *En ce saint livre* : mise en page et identité lyrique dans les poèmes autographes de Villon dans l'album de Blois (Bibl. Nat. Ms. Fr. 25458) », *L'Hostellerie de Pensée, études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, dir. M. Zink et D. Bohler, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1995, p. 358-359, ici p. 364.

(...)» Les blancs ne seraient pas une marque d'inachèvement : ils seraient la marque d'un luxe, d'un gâchis délibéré.

De fait, si l'on considère l'agencement général de la page, on constate que l'enjeu n'est pas tant de laisser la place pour autre chose que de soigner une luxueuse coïncidence entre la fin du poème et la fin de la page. Ainsi le poème ne serait jamais coupé en deux, comme c'est souvent le cas pour les ballades. La technique du copiste est aisément identifiable : après avoir pris note du nombre de vers à écrire, il compte le nombre de lignes réglées en partant du bas, puis commence à écrire de telle sorte que le dernier vers du poème coïncide avec la dernière ligne réglée. Fin de la page, fin du poème. Cette technique n'est d'ailleurs pas réservée aux seules *chançons*. Les *caroles* 1, 2 et 4⁴⁸, de même que le *rondel double* de la page 394, sont copiés de la même façon, laissant aussi un espace vierge entre la rubrique et le début de la pièce. Là encore, les espaces « vacants » ne laissent guère de place ni pour une traduction, ni pour une réelle ornementation, encore moins pour de la musique [figure 2 *infra*].

Il semble donc que le prince soit en réalité soucieux d'une mise en page qui place le poème au centre. Dans le cas du manuscrit anglais, l'absence de réglure dans la moitié supérieure des pages renforce encore cette hypothèse : cet espace n'était peut-être pas fait au départ pour être comblé, mais pour mettre en scène le poème.

UN « CANZONIERE » À LA FRANÇAISE ?

L'homogénéité de cette mise en page produit, sur le lecteur qui feuillette l'album de Blois, un autre effet : elle permet de visualiser d'un seul coup d'œil l'unité d'un recueil enchâssé que l'on serait tenté d'appeler, avec Pierre Champion, le « roman de Beauté », ou le « *canzoniere* » de Charles d'Orléans⁴⁹.

48 BnF fr. 25458, p. 315, 316, 347 (carole 4 en latin) et p. 394 pour le rondel double. Seule la carole 3, p. 317, ne répond pas à cette exigence.

49 La question de l'influence de Pétrarque sur le duc se heurte à des difficultés de sources : s'il existe de nombreuses preuves du succès du Pétrarque humaniste, la réception de l'amoureux de Laure est plus obscure au xv^e siècle. Les *Rerum Vulgarium Fragmenta* (le véritable nom du *Canzoniere* avant la Renaissance) semblent pourtant connus de René

Là encore, il est fécond de se reporter au manuscrit anglais. Une ballade qui ouvre la série de chansons dans le Harley 682, et qui n'a pas d'équivalent dans *O*, joue le rôle d'un prologue. Dans la ballade 84, le poète feint de s'adresser à des auditeurs au cours d'un festin et leur annonce une série de petites chansons : « And for folk say "short song is good in ale" / That is the cause in rundell y hem write⁵⁰ ». Si le manuscrit français ne possède pas de pièce similaire, rien n'empêche d'imaginer que les pages laissées vierges après les ballades 72 et 73 (qui n'ont été remplies que des années plus tard) étaient au départ destinées à recevoir des pièces-pivot de cette nature. La ballade 72 remplissait déjà, à certains égards, une fonction analogue :

Balades, chançons et complaintes
Sont pour moy mises en oubly,
(Car ennuy et pensees maintes
M'ont tenu long temps endormy.)
Non pour tant, pour passer soussy,
Essaier vueil si je sauroye
Rimer ainsi que je souloye.
Au meins j'en feray mon pouvoir,
Combien que je congnois et sçay
Que mon langage trouveray
Tout enroillié de Nonchaloir⁵¹.

L'ordre des pièces suggéré dans l'incipit était peut-être celui qu'envisageait le prince au départ, ce que l'autonomie des cahiers rend plausible : chaque forme poétique était consignée sur des cahiers autonomes qu'on pouvait encore agencer autrement. Après les ballades seraient venues les *chançons*. Elles seraient alors moins présentées comme

d'Anjou qui y fait allusion dans *Le Livre du Cœur d'amours épris* (René d'Anjou, *Le Livre du Cœur d'amours épris*, éd. Florence Bouchet, Paris, Librairie Générale Française, 2003, p. 364-366, v. 1603-1614). Sur la question du lien entre Pétrarque et Charles d'Orléans, voir J. Lemaire, « L'humanisme de Charles d'Orléans : une conception originale de la vie de cour », *Fifteenth Century Studies*, 10, 1984, p. 107-119, S. Spence, « The French *Chançons* of Charles d'Orléans : A Study in the Courtly Mode », *Fifteenth Century Studies*, 15, 1989, p. 283-294, et J.-C. Mühlethaler, « Poétique de la *maîtrise* et *sentement* : François Pétrarque et Charles d'Orléans », *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, Paris, Garnier, 2010, p. 157-174.

50 *Fortunes Stabiles : Charles of Orleans' English Book of Love*, éd. M.-J. Arn, Binghamton, New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1994, Ballade 84, p. 248-249, v. 3118-3119.

51 Ballade 72, *Poetry of Charles d'Orléans*, éd. M.-J. Arn et J. Fox, p. 172, v. 1-11.

un renouveau poétique que comme un souvenir ou comme une version miniaturisée des ballades (« Essaier vueil si je sauroye / Rimer ainsi que je souloye ») dont le langage courtois serait, dans ce nouveau cycle, miné de l'intérieur, *tout enroillié de Nonchaloir*. Dans cette même ballade-pivot, le poète se livre à une *captatio benevolentiae* ironique. Il prévient : la belle langue amoureuse du passé a laissé place, au fil des années, à une langue imparfaite :

Amoureux ont parolles peintes
Et langage frais et joly.
Plaisance dont ilz sont accointes
Parle pour eux. En ce party
J'ay esté, or n'est plus ainsi⁵².

De manière rétrospective, c'est la sincérité même du langage amoureux à l'œuvre dans les ballades qui est ici mise en doute. *Amoureux ont parolles peintes* : la formule est très ambiguë puisque l'adjectif peut à la fois être entendu au sens d'« ornées », et au sens plus péjoratif d'« embellies » ou de « truquées⁵³ ». N'est-ce pas précisément ici l'annonce d'un recueil dont on a parfois souligné qu'il ressemblait à une parodie de langage courtois⁵⁴ ? Les *chançons* seraient une version parodique ou désenchantée des ballades.

L'examen du manuscrit anglais est, dans tous les cas, éclairant : le cycle des *chançons* a sans doute été conçu, à un moment de l'élaboration du fonds primitif, comme une vaste insertion lyrique rattachée au cycle des ballades, dont elle est le contrepoint parodique. Force est de constater qu'un tel projet n'a, dans le manuscrit français, jamais abouti : non seulement les pièces pivot manquent, mais le prince semble renoncer définitivement à la cohérence de l'ensemble en faisant copier, un peu plus tard, des rondeaux sur la partie supérieure des pages.

52 *Ibid.*, v. 23-27.

53 Entrée « peindre » du *Dictionnaire du Moyen Français* consultable sur le site de l'ATILF. Voir aussi le commentaire de Jean-Claude Mühlethaler dans son édition de Charles d'Orléans, *Ballades et rondeaux. Édition du manuscrit 25458 du fonds français de la Bibliothèque Nationale de Paris*, éd. et trad. J.-C. Mühlethaler, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 261. Sa traduction de « parolles peintes » par « paroles séduisantes » synthétise en effet les deux sens possibles de cet adjectif.

54 Le titre de l'article de T. J. Tomasik, « Les chansons de Charles d'Orléans : des jalons pour une poésie inconvenante ? » (*Le Moyen français*, 35-36, 1996, p. 49-65) est de nature à souligner cette impertinence.

Le projet de recueil inséré est-il alors définitivement abandonné ? Face à ce désordre, les manuscrits tardifs ont probablement eu du mal à donner au mot « *chançon* », à cette mise en page et à la place du recueil, leur raison d'être. On repère en fait deux grands types de manuscrits : ceux qui se présentent comme des copies mécaniques ou anthologiques de *O* ; ceux qui, à l'inverse, cherchent à redonner à cet ensemble de pièce une justification esthétique et poétique.

Les copies mécaniques ou anthologiques font disparaître le « roman de Beauté ». C'est le cas par exemple du Harley 6916, qui témoigne certes d'une sensibilité particulière à la blancheur de la page – les folios consacrés aux chansons et rondeaux ne comportent que deux poèmes par page – mais qui transcrit *chançons* et *rondels* sans en saisir la nuance formelle. Le copiste se contente de reprendre la rubrique telle qu'elle apparaît dans *O*, et de copier la pièce qui suit : or, dans *O*, l'ajout de rondeaux tardifs sur la partie supérieure de la page a entraîné, entre-temps, des confusions. Tel qu'il nous parvient aujourd'hui, *O* annonce parfois deux pièces qui se suivent comme *chançon*, parce que le rondeau de la partie supérieure a été ajouté après. Parfois le copiste a ajouté la rubrique *rondel* sous le rondeau tardif, avant la chanson du premier jet. Les rubriques se trouvent alors mélangées ou inversées, ce qui présentait sans doute une difficulté pour les copistes [figure 3 *infra*].

Le BnF fr. 1104 choisit, quant à lui, d'harmoniser toutes les pièces brèves en adoptant une abréviation longue pour tous les refrains médians : tous les rondeaux se transforment donc, d'un point de vue formel, en chansons. La section consacrée à ces pièces brèves (fol. 55^r-112^v) est tout aussi incohérente puisque rondeaux tardifs et chansons anciennes sont copiés ensemble, sans distinction chronologique. Le manuscrit renoue avec un principe de regroupement générique au sens large, copiant toutes ces pièces brèves en colonnes, ne rompant la monotonie que par un habile jeu de positionnement des lettres filigranées qui créent, verticalement, des lignes serpentine.

Deux manuscrits en revanche semblent vouloir donner à ce corpus un sens particulier : il s'agit du manuscrit de la British Library Royal 16 F. II et du manuscrit de Grenoble franco-latin Bib. Mun., 873/U. 1091.

La composition du manuscrit Royal 16 F. II, mentionnée par Sylvie Lefèvre comme un cas particulièrement intéressant⁵⁵, montre qu'il ne

55 S. Lefèvre, art. cité.

s'agit plus d'une copie mécanique, mais d'une réorganisation de la poésie du prince. Dans un geste presque philologique, il choisit d'abord d'intégrer deux chansons et deux rondeaux⁵⁶ au cycle des ballades. La démarche témoigne d'une lecture attentive de *O* : les effets d'échos entre chansons et ballades, difficiles à repérer dans *O* en raison de l'éloignement des sections, sont ici mis en valeur par la juxtaposition des pièces. Le refrain de la chanson 52 (initialement située p. 288 de *O*) précède, dans le Royal, la ballade 36 :

Mon seul amy, mon bien ma joye,
 Cellui que sur tous amer veulx,
 Je vous pry que soiez joieux
 En esperant que brief vous voye.
 (Chanson 52, fol. 20^r)

Je ne vous puis ne sçay amer,
 Ma dame, tant que je vouldroye,
 Car escript m'avez pour m'oster
 Ennuy qui trop fort me guerroye :
 « *Mon seul amy, mon bien ma joye,
 Cellui que sur tous amer veulx,
 Je vous priy que soyez joyeux
 En esperant que brief vous voye*⁵⁷. »
 (Ballade 36, fol. 20^{r-v})

En mettant en avant cet effet d'écho, le Royal semble lire les chansons du manuscrit *O* comme un brouillon d'une œuvre poétique qui aurait mêlé ballades et chansons, conférant alors à la chanson la valeur d'une insertion lyrique au sein d'un cycle de ballades. À partir du fol. 111^v, le manuscrit opte pour une autre logique : les chansons sont copiées les unes à la suite des autres ; le manuscrit renoue alors avec un projet plus évident dans le manuscrit du duc : celui d'un recueil linéaire.

Cette volonté de reconstruire la linéarité des *chançons* vaut aussi pour le manuscrit de Grenoble (Bib. Mun., 873/U. 1091, ms. *G*), fruit d'une collaboration étroite entre Charles d'Orléans et deux frères, Antonio et Nicolo Astesano, que le poète rencontre au cours d'un voyage dans la province d'Asti dont il essaye de récupérer l'administration en

56 Royal 16 F. II : Chansons 51 (fol. 18^r), 52 (fol. 20^r), le rondeau 361 en anglais présenté sous la rubrique *chançon* (fol. 69^r), et, fol. 72^r, un rondeau absent de *O* (« *D'Amour meschant par parole de bouche* »).

57 Nous soulignons.

1447-1448⁵⁸. Il est probable qu'Antonio, après avoir passé trois ans en France comme secrétaire au service du prince, soit revenu en Italie en 1453 avec une copie des poèmes organisés selon les souhaits du poète. Rassemblant une grande partie des poèmes du fonds primitif assortis d'une traduction en latin, ce volume probablement terminé en Italie avant 1461⁵⁹ réunit cette fois, un premier cycle de 57 chansons des folios 22^v à 37^v. Cette section s'ouvre par une page décorée et s'achève par un verso dont la moitié inférieure est blanche. En français comme en latin, les frères d'Asti maintiennent la particularité graphique du refrain médian. Des fol. 22^v à 30^v, les pièces suivent l'ordre d'apparition des 26 premières pièces dans *O*. La suite de la section est plus capricieuse puisque l'ordre varie légèrement et quelques pièces sont écartées⁶⁰. Les deux frères concluent la section avec deux poèmes qui correspondent au deuxième jet des chansons (chansons 64 et 65, selon la numérotation de Mary-Jo Arn) et un rondeau (rondeau 22) transformé ici en chanson. D'autres chansons sont présentes dans ce manuscrit des fol. 66^f à 67^v, et aux fol. 75^v, 78^v, 79^f, 79^v, 80^f, 95^f-96^f et 110^f. Ces pièces datant d'époques diverses ne sont d'ailleurs pas toutes considérées par Mary-Jo Arn comme des « chansons » à proprement parler, contrairement à Pierre Champion [figure 4 *infra*].

CONCLUSION

Le mot *chançon* désigne donc tout à la fois une variante du rondeau, une esthétique du désenchantement, et un projet de recueil linéaire. Il ne fait guère de doute que le prince cherchait, par cette désignation particulière et la mise en page luxueuse qu'il élabore dans le manuscrit *O* et le Harley 682, à réinventer l'art du rondeau. Pourtant, ce corpus et son

58 P. Champion, *Vie de Charles d'Orléans, 1394-1465*, Paris, Champion, 1911, p. 358-379.

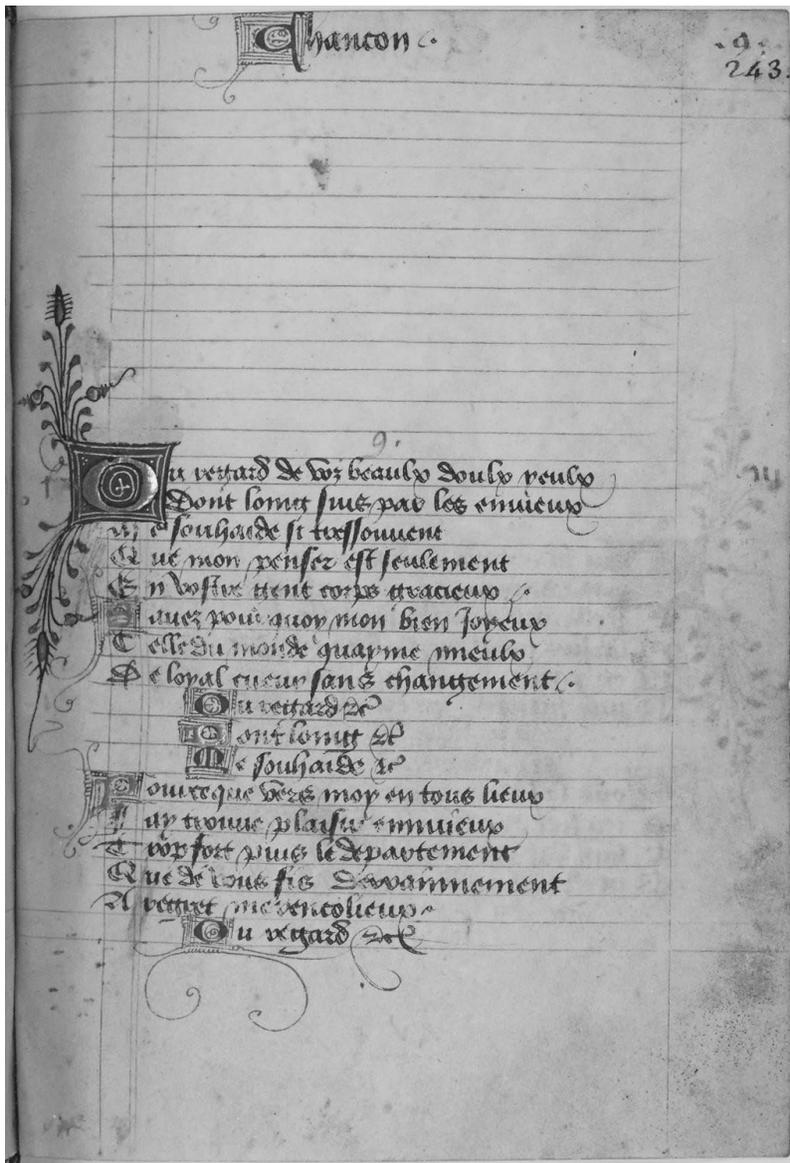
59 Pour la datation de ce manuscrit, nous renvoyons à la notice de l'édition d'Aimé Champollion-Figeac, *Les poésies du duc Charles d'Orléans publiées sur le manuscrit original de la Bibliothèque de Grenoble conféré avec ceux de Paris et de Londres*, Paris, J. Belin-Leprieur et Colomb de Batines, 1842, p. xxii-xxvii.

60 Quelques pièces changent de place, d'autres disparaissent : la chanson 38 (p. 268i de *O*), 40 (p. 270i), 42 (p. 280i), 49 (p. 289i), 58 (p. 296i), 60 (p. 298i) et 63 (p. 291i).

interprétation sont loin d'être figés. Les *chançons* de Charles d'Orléans sont une énigme en mouvement. Le BnF fr. 25458 est à la fois le lieu où s'invente cette section de poèmes et le lieu de sa disparition ou de son enfouissement. En ajoutant plusieurs rondeaux tardifs sur les espaces vierges, le prince rend peu à peu illisible son projet initial. Entre 1445 et 1450, il semble que son manuscrit, sans doute initialement conçu comme un manuscrit d'auteur, change de statut. Accueillant désormais toutes les rectifications, tous les ajouts, tous les instants de la vie poétique du cercle de Blois, le livre devient un miroir du temps qui passe. Il ne s'agit plus pour le prince d'élaborer un manuscrit clairement structuré, mais de faire un livre exhaustif⁶¹. Nul doute que le poète prenait, à cet apparent fouillis que lui seul comprenait, un certain plaisir. À d'autres manuscrits, comme celui de Grenoble, revient le défi d'une composition plus claire, mais non moins énigmatique.

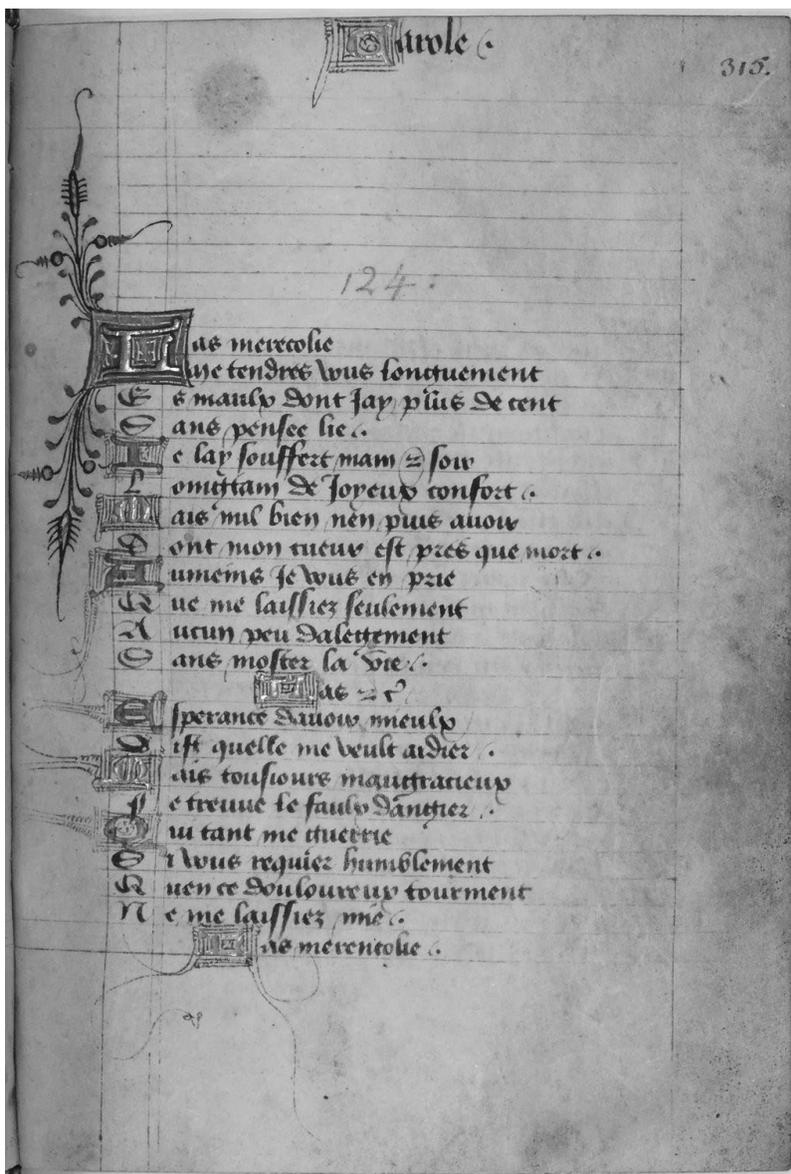
Mathias SIEFFERT
Université de Paris 3, EA173/
Université de Lausanne

61 Un « livre d'amis » aussi, puisqu'il l'ouvre à l'occasion à des poètes de la maison et à des auteurs de passage.



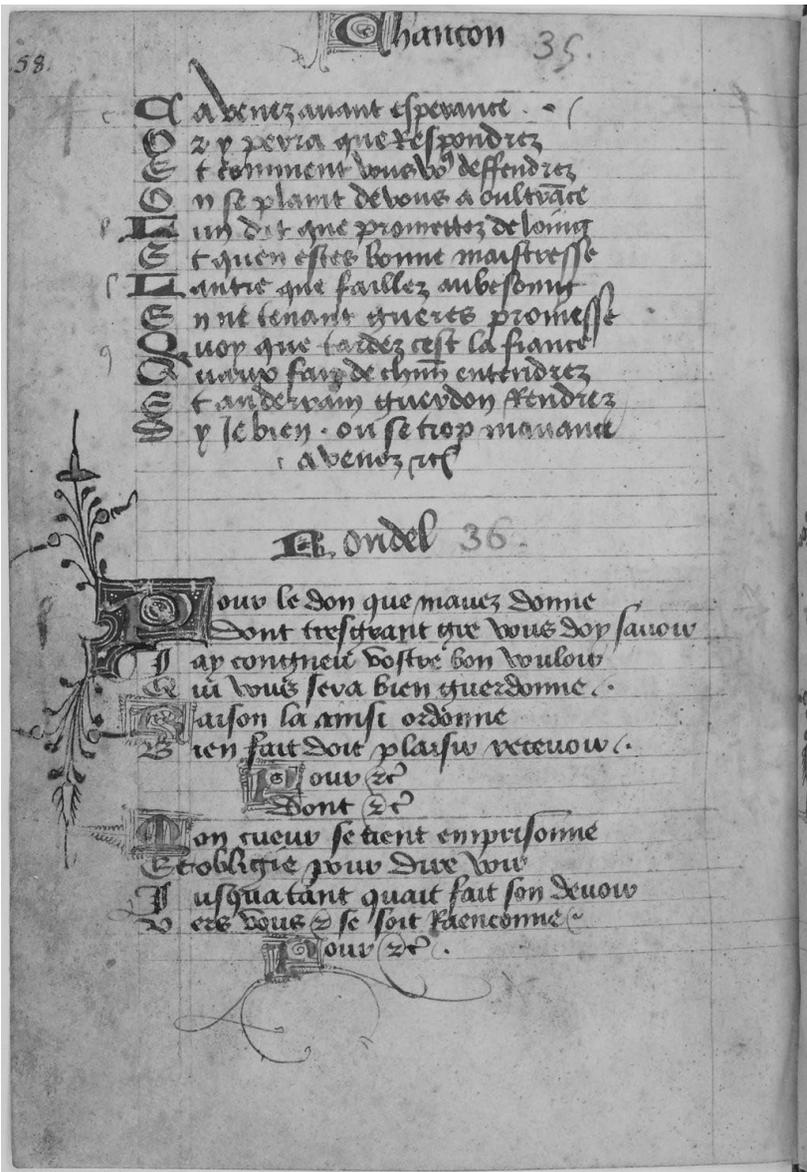
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIG. 1 – Chanson cinquain, ms. O, Paris,
Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 25458, fol. 243 r.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIG. 2 – Carole 1, ms. O, Paris,
Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 25458, fol. 315 r.

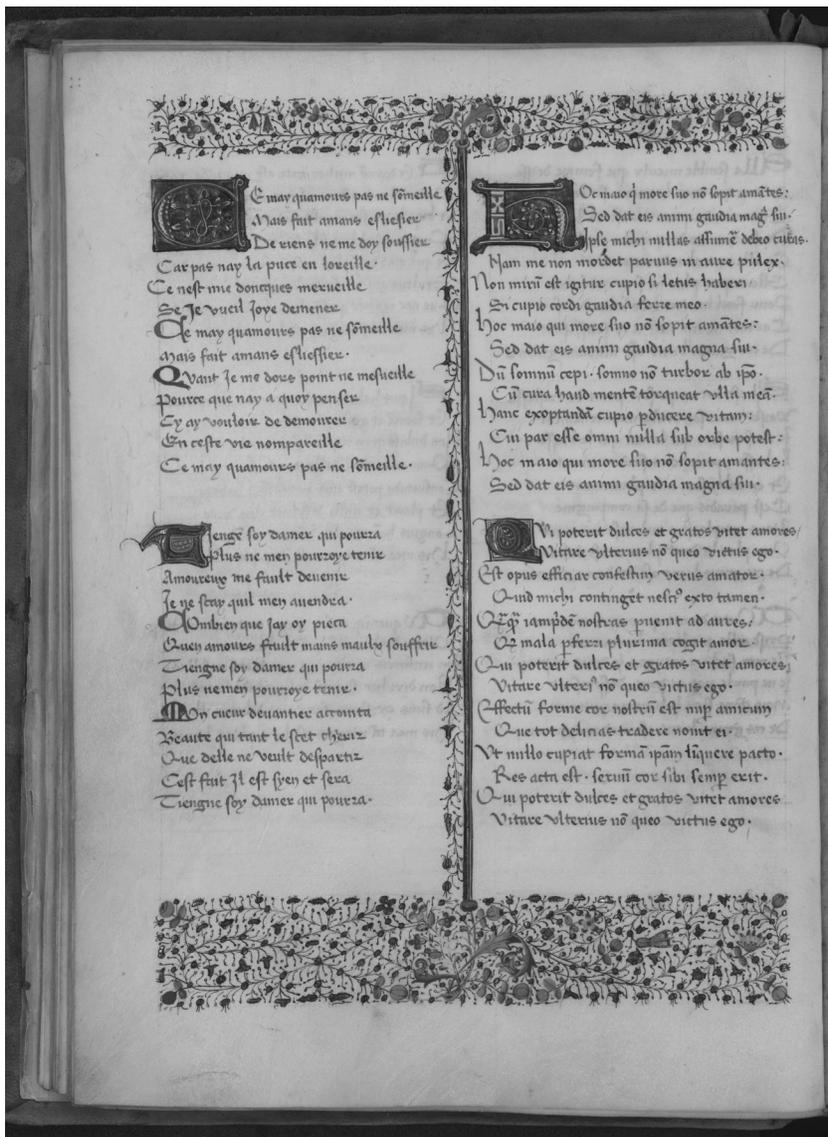


A venez avant esperance . .
O z y perira que respondrez
E t comment vous le defendrez
N se plant de vous a cultiver
U n dit que promettez de loing
E t quen estes bonne maistrisse
A ntre que faillez au besoyn
N ut tenant que ces promesses
U oy que tadez cest la fiance
U ay fays de chm entendrez
E t an de vray que vdon tendrez
P le bien . ou se trop mauant
A venez inf

V. ondel 36.

P our le don que mauez donne
D ont tres grant que vous doy sauoir
J ay contrieit vostre bon voulour
Q u i vous seua bien que v donne .
R aison la ainsi ordonne
N ien fait dou plusu receuoir .
P our 2e
D ont 2e
D on rueur se tient en prisonne
E t obligie pour dire vou
J usqua tant quat fait son deuoir
D ere vous se soit faiccome .
P our 2e .

FIG. 3 – « Accidents » de rubriques, ms. O, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 25458, fol. 258 r.



Ce may quamours pas ne s'omette
 Mais fait amans esthesse
 De viens ne me doy souffrir
 Car pas nay la pure en lozeille
 Ce nest me donques mexuette
 Se Je vueil foie demenee
 Ce may quamours pas ne s'omette
 Mais fait amans esthesse
 Quant je me doves point ne mesuette
 Pource que nay a quoy penser
 Et ay voloir de demouee
 En ceste vie nompaveille
 Ce may quamours pas ne s'omette.

Tengne soy damed qui pourra
 Plus ne men pourroye tenir
 Amoureux me fault deuenir
 Je ne seay quil men auendea
Ombien que say oy piera
 Quen amours fruit mans maulx souffrir
 Tiengne soy damed qui pourra
 Plus ne men pourroye tenir
Mon cuer deuantex accointa
 Recaute qui tme le seet rheuz
 Que delle ne veult despartir
 Cest fait Il est sren et sera
 Tiengne soy damed qui pourra.

Hoc maio q̄ more suo nō sopit amātes:
 Sed dat eis animi gaudia maḡ sui.
 Ipse michi nullas assimē deho cūtas.
 Nam me non modet paruis in auiæ pitex.
 Non mihi est igitur cupio si letis haberi.
 Si cupio cordi gaudia ferre meo.
 Hoc maio qui more suo nō sopit amātes:
 Sed dat eis animi gaudia magna sui.
 Dū somnū cepi. somno nō turbor ab ip̄o.
 Cū cura haud mentē torqueat illa meā.
 Hanc exoptandā cupio p̄ducere vitam:
 Cui par esse omni nulla sub orbe potest.
 Hoc maio qui more suo nō sopit amātes:
 Sed dat eis animi gaudia magna sui.

Utere dulces et gratos vitet amores
 Vitare vitetis nō queo vitetis ego.
 Est opus efficiar confestim verus amator.
 Quid michi continget nesci exto tamen.
 Equi iam p̄de nostras puenit ad aures.
 Quia mala p̄ferri plurima cogit amor.
 Qui poterit dulces et gratos vitet amores
 Vitare vitetis nō queo vitetis ego.
 Effectū forme corē nostrū est sup̄ amicum
 Que tot delinas tradere nomit ei.
 Ut nullo cupiat formā sp̄m liquere pacto.
 Res actū est. seruiū cor sibi semp̄ erit.
 Qui poterit dulces et gratos vitet amores
 Vitare vitetis nō queo vitetis ego.

FIG. 4 – Poésies de Charles d'Orléans, ms. 873, cote U.1091 Rés., fol. 22 v., Bibliothèque municipale de Grenoble.