

# **Le soupir ineffable : aux limites de la parole poétique : réflexions sur l'esthétique de la maîtrise à l'aube des temps modernes ; Charles d'Orléans et Maurice Scève**

Autor(en): **Mühlethaler, Jean-Claude / Wegmann, Patricia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **38 (2000)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-267009>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# LE SOUPIR INEFFABLE: AUX LIMITES DE LA PAROLE POÉTIQUE

RÉFLEXIONS SUR L'ESTHÉTIQUE DE LA MAÎTRISE  
À L'AUBE DES TEMPS MODERNES :  
CHARLES D'ORLÉANS ET MAURICE SCÈVE

*Dont je sopir coïement, a celee*

(Gace Brulé)

Héritière d'Ovide<sup>1</sup>, la littérature en France n'a jamais cessé d'associer l'amour et la souffrance. Dès le XII<sup>e</sup> siècle, les textes évoquent à la suite du poète latin les insomnies nocturnes, ces moments privilégiés où, profitant de l'assoupissement de la raison, les symptômes du mal d'aimer se manifestent dans toute leur violence. L'inquiétude intérieure se traduit par une inquiétude corporelle contre laquelle l'homme ou la femme restent impuissants, passant sans cesse d'un extrême à l'autre. L'amoureux change de couleur, il tremble et transpire, bâille puis soupire : à l'ouverture démesurée de la bouche s'oppose le souffle que laissent passer les lèvres à peine entrouvertes. Ces signes ne trompent pas : ils dénotent l'emprise de la passion, et la mère de Lavine identifie sans hésiter la maladie de sa fille dans l'*Eneas*<sup>2</sup>. Comment pourrait-elle contrôler des soupirs qui viennent « de molt profond » (v. 8466), de la région du cœur ?

Le langage du corps est celui, immédiat, du cœur : de l'*Eneas* à Charles d'Orléans<sup>3</sup>, les textes y rattachent le soupir qui, pour Maurice

---

<sup>1</sup> Cf. *Amores* I, 2; *Ars amatoria* I, 727-736.

<sup>2</sup> *Eneas, roman du XII<sup>e</sup> siècle*, 2 vol., éd. par J.-J. Salverda de Grave, Paris, Champion (« Les classiques français du Moyen Âge »), 1983, vv. 8445-8469.

<sup>3</sup> Cf. ballades 8, 21, 25 (XXVII), 37, 98 (LXXV) : la numérotation est celle des *Ballades et rondeaux*, éd. par Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Le Livre de Poche

Scève<sup>4</sup>, est le langage même de l'amour. Voix de la sincérité indissociablement liée au discours amoureux (et lyrique<sup>5</sup>), les soupirs sont – pour reprendre l'heureuse expression de Du Bellay<sup>6</sup> – « les fruicts que la douleur produict ». Difficiles, voire impossibles à refouler, ils représentent les forces du thymique que le sujet n'arrive pas à maîtriser. Telle est la leçon que le dieu d'Amour prodigue à l'amant dans *Le Roman de la Rose* lorsque, par une comparaison empruntée au règne animal, il lui fait comprendre la nature des souffrances qui l'attendent :

Et te vendront tout derechief  
 Sospirs et pointes et friçons,  
 Qui poignent plus que herisons ;  
 Qui ne le set, si le demant  
 A ceus qui sont loial amant<sup>7</sup>.

De manière significative, l'idée de loyauté est amenée par une tournure à valeur passive (« et te vendront ») : il n'y a pas d'amour vrai sans connaître (et accepter) le martyr. Dans *La Retenue d'Amours*, Charles d'Orléans fait écho à ce passage lorsque son *je*, conduit par Jeunesse, doit jurer qu'il acceptera sans réticence les « maulx qu'amans ont souvent a souffrir » (v. 320). Par le serment, absent du *Roman de la Rose*, Charles d'Orléans introduit dans le parcours amoureux les idées

(« Lettres gothiques »), 1996<sup>2</sup>. Quand la numérotation ne correspond pas à celle proposée par Pierre Champion (*Poésies*, Paris, Champion, 2 vol., 1971), les chiffres romains sont indiqués entre parenthèses. – L'association entre le soupir et le cœur disparaît dans les chansons et les rondeaux : alors qu'il se détourne de plus en plus de la thématique amoureuse, Charles d'Orléans abandonne un *topos* qui s'y rattache de manière privilégiée.

<sup>4</sup> *Délie, objet de plus haute vertu*, éd. par Françoise Joukovsky, Paris, Dunod (« Classiques Garnier »), 1996, dizain CCC, v. 1 : « Par mes sospirs Amour m'ex-hale l'Ame ».

<sup>5</sup> Au point que, au Moyen Âge, il peut faire l'objet d'un traitement parodique. Cf. *Chansons de trouvères*, éd. par Samuel N. Rosenberg, Hans Tischler et Marie-Geneviève Grossel, Paris, Le Livre de Poche (« Lettres gothiques »), 1995, pièce n° 53, une *sotte chanson* où le soupir se transforme en rot, langage de la digestion et manifestation du bas corporel : « Sovant me fait presant d'un teil sopir / Ke bien varroit une reupe et demee » (vv. 11-12).

<sup>6</sup> « A Monsieur d'Avanson », v. 75, in *Les Antiquités de Rome. Les Regrets*, éd. par Françoise Joukovsky, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 59.

<sup>7</sup> *Le Roman de la Rose*, éd. par Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche (« Lettres gothiques »), 1992, vv. 2324-2328.

de volonté et de réflexion: il s'agit d'adhérer – en connaissance de cause! – à un comportement codifié. Aimer, c'est se conformer aux règles de la courtoisie.

La volonté, il est vrai, a ses limites: comment un jeune amant sans expérience pourrait-il résister au charme de Beauté et éviter de se soumettre au dieu d'Amour? Ceci ne suffit toutefois pas à le réduire à l'état d'un non-sujet soumis à ses seules passions. Le *je*, Charles d'Orléans<sup>8</sup>, suit l'exemple de son père, dont Amour garde un bon souvenir (v. 172): tomber amoureux tient du jeu de société, c'est un rôle conforme au rang d'un prince à la fleur de lys. Voilà la perspective dans laquelle les souffrances futures sont acceptées: sans être nié, le poids du thymique apparaît – au moins de loin – comme maîtrisé ou maîtrisable par le cognitif. La raison a droit de cité dans l'art d'aimer de Charles d'Orléans, et le prince de mélancolie pratique aussi peu l'effusion lyrique que Maurice Scève: la lecture des textes où sont évoqués des *soupirs*<sup>9</sup> suffira, pensons-nous, à démontrer que l'un et l'autre se réclament d'une *poétique de la maîtrise* dans laquelle se reconnaissent ce qu'on a appelé, en les dissociant de manière abusive, l'automne du Moyen Age et la Renaissance (lyonnaise).

Même si nous renonçons à développer ici l'importance de la réécriture du *Roman de la Rose* dans la *Retenue d'Amours*, on comprendra combien il nous est difficile de suivre les critiques pour qui poésie et spontanéité vont de pair. Quand Daniel Poirion observe que, pour Charles d'Orléans, «ses propres tourments [...] arrachent à sa poésie quelques soupirs bien personnels»<sup>10</sup> ou qu'Alice Planche voit dans le lyrisme du prince des «rires et soupirs prestement notés»<sup>11</sup>, ils suggèrent une écriture quasi automatique, proche, voire identique au soupir. Mis à part le danger d'anachronisme, romantique ou surréaliste, dans

<sup>8</sup> Le nom du prince se trouve au vers 114.

<sup>9</sup> Le corpus est le suivant: a) ballades 8, 21, 25 (XXVII), 37, 39, 40 69 et 98 (LXXV); b) chansons 40 et 55; c) rondeaux 14 (CCCX), 45 (CCCXLI), 111 (XXXV), 127 (XLIII), 133 (XLVI), 143 (LI), 191 (CCXXIV), 222 (XCVIII), 273 (CCLXXX), 274 (CCLXXXI) et 310 (CCCLXXIX). – Nous citons les chansons d'après l'édition de Sarah Spence, *The French Chansons of Charles d'Orléans with the Corresponding Middle English Chansons*, New York and London, Garland, 1986: la numérotation correspond à celle de Pierre Champion.

<sup>10</sup> *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints, 1978 (= Paris, Puf, 1965), p. 295.

<sup>11</sup> *Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage*, Paris, Nizet, 1975, p. 727.

une vision hégélienne<sup>12</sup> de la poésie lyrique, une telle identification s'avère par trop tributaire des définitions proposées par les dictionnaires. Pour ceux-ci le soupir n'est pas seulement, comme dans *l'Eneas* et dans *Le Roman de la Rose*, une expression corporelle « presque involontaire » (Furetière), étroitement liée à un état de dysphorie : quand *Le Robert (Dictionnaire historique de la langue française)* signale que soupirer peut signifier, dès le Moyen Age, traduire par des paroles sa peine ou son regret, il ouvre la voie à des amalgames faciles. Dire que la poésie est un soupir revient à exploiter le flou sémantique du mot de manière à gommer la frontière entre le langage corporel, irréflecti, et la parole lyrique, fruit d'un travail rhétorique et métrique : de là à trouver dans une formule la preuve de la sincérité en poésie le pas est petit... et dangereux.

La poésie médiévale est, on le sait, d'abord formelle : ni Daniel Poirion ni Alice Planche ne nient l'importance accordée à l'élaboration rhétorique chez Charles d'Orléans, lointain héritier des troubadours et des trouvères<sup>13</sup>. Même si le *labor limæ* n'exclut pas nécessairement l'affirmation d'une subjectivité<sup>14</sup> en cette époque marquée par l'émergence de l'individu<sup>15</sup>, l'hésitation est de mise avant de franchir la frontière qui sépare la subjectivité, phénomène linguistique, de la sincérité et de la spontanéité, lesquelles relèvent de la psychologie. Comment conclure à une *poétique de l'aveu*<sup>16</sup> (biogra-

<sup>12</sup> Cf. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986, pp. 208-209, sur la notion d'« Erlebnislyrik » (poésie-confession).

<sup>13</sup> Cf. John Fox, *La poésie lyrique de Charles d'Orléans*, Paris, Nizet, 1971, notamment chap. V.

<sup>14</sup> Au sens que lui donne Michel Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, Puf, 1985 (introduction), dans le sillage des travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni.

<sup>15</sup> Cf. Aaron J. Gourevitch, *La naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, trad. par Jean-Jacques Marie, Paris, Seuil, 1997, notamment le chap. X : « Dante, Pétrarque », dont les propos demanderaient toutefois à être nuancés par une analyse (littéraire) qui serre les textes de plus près.

<sup>16</sup> Comme l'ont fait, après Daniel Poirion, Alice Planche et John Fox, mais dans des perspectives différentes, Rouben C. Cholakian (*Deflection/Reflection in the Lyric Poetry of Charles d'Orléans: A Psychosomatic Reading*, Potomac, Scripta Humanistica, 1984) ou Albrecht Classen (*Die autobiographische Lyrik des europäischen Spätmittelalters*, Amsterdam, Rodopi, 1991, chap. 5).

phique) plutôt qu'à une *poétique de la maîtrise* sans interroger au plus près les textes dans cette perspective ? La problématique du soupir, qui n'a guère retenu l'attention de la critique, apparaît comme un champ d'investigation privilégié : est-il possible, à l'aube des temps modernes, que le soupir, expression immédiate du sentiment, se fasse parole poétique, ou y a-t-il incompatibilité entre les deux langages, une opposition irréductible entre l'inarticulé et l'articulé, entre la voix du corps et, disons, celle de l'esprit ?

Dans le célèbre sonnet sur lequel s'ouvre le *Canzoniere*, Pétrarque suggère à première vue que la parole poétique est en mesure de recréer le présent d'intense émotion vécu jadis par l'amant. Les soupirs se transforment en chant lyrique grâce au travail du poète sur la matière phonique des mots, lequel conduit (entre autres) à la substitution de *sospir* par *sospiri*, variante que Pietro Bembo<sup>17</sup> jugera « *più compiuta* (parfaite) e *più dolce* (douce) ». Dans le premier quatrain le plaisir esthétique va de pair avec l'émotion retrouvée, à laquelle le poète veut faire participer le lecteur :

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
in sul mio primo giovenile errore  
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono. (vv. 1-4<sup>18</sup>)

Mais, pour partager un état d'âme, il faut recourir à la parole, et à la parole travaillée, car elle seule garantit une communication réussie. La communication poétique ne se réalise que différée, fatalement dissociée du moment où la douleur s'est manifestée. Comme le rappelle Charles d'Orléans, l'écriture est un *ersatz* (bienvenu<sup>19</sup>) qui offre au mieux l'écho lointain, au pire l'illusion d'une oralité, en faisant revivre le soupir par le recours au temps (grammatical) du présent. Pour dire les souffrances passées, il faut comprendre et reconstituer ce dérèglement des sens qu'était l'amour, car il est impossible de créer l'ordre qui fonde l'acte poétique sans faire appel à la raison, sans maîtriser la passion par la pensée.

<sup>17</sup> Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, éd. par Carlo Dionisotti, Milano, TEA, 1989, p. 140.

<sup>18</sup> Citation d'après le *Canzoniere*, éd. par Gianfranco Contini, Milano, Einaudi, 1964<sup>7</sup>.

<sup>19</sup> Ballade 21, vv. 1-10, à rapprocher de la chanson 42.

L'opposition entre le passé du jeune amant et le présent de l'homme assagi qui prend la plume met en évidence à quel point l'écriture lyrique ne parvient pas à se faire soupir. Non seulement Pétrarque dit le soupir de manière indirecte<sup>20</sup>, mais il se pose en juge – proche de l'Augustinus (saint Augustin) du *Secretum*<sup>21</sup> –, lorsqu'il qualifie l'amour de «giovenile errore»<sup>22</sup>. En plaçant dès l'abord l'expression de la passion sous le contrôle de la morale chrétienne, Pétrarque prend ses distances face au soupir, trop corporel pour ne pas être entaché du soupçon de péché<sup>23</sup>. Bien que l'introspection lyrique prenne son essor d'un soupir, elle ne s'y identifie pas : le soupir est matière à réflexion, élément englobé, jamais englobant, d'un discours dont il est le présupposé.

Il n'y a pas d'épanchements du cœur non plus chez Guillaume de Machaut, contemporain de Pétrarque, pourtant fasciné par la vérité que seul garantit le langage du corps – cri ou soupir. Le soupir conduit la parole poétique au bord du silence : loin de faire du chant lyrique un «geste de l'aveu»<sup>24</sup>, le soupir en indique les limites, il intervient pour suggérer ce que les mots ne sauraient exprimer. Soupirs, cris et gémis-

<sup>20</sup> Cf., dans le sillage de Sara Sturm-Maddox, les remarques d'Ingrid Rossellini, *Nel trapassar del segno. Idoli della mente ed echi della vita nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 33ss.

<sup>21</sup> Cf. Francisco Rico, «'Rime sparse', 'Rerum vulgarium fragmenta'». Sul titolo e sul primo sonetto del *Canzoniere*, in *Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca. La critica contemporanea*, éd. par Gennaro Barbarisi et Claudia Berra, Milano, LED («Esedra»), 1992, pp. 131ss.

<sup>22</sup> On retrouve le terme dans l'*Élégie III* de Louise Labé (*Œuvres complètes. Sonnets-Élégies, Débat de Folie et d'Amour*, éd. par François Rigolot, Paris, Garnier-Flammarion, 1986), dont l'ouverture suit de près le mouvement du sonnet de Pétrarque, ainsi que dans le huitain liminaire de la *Délie*: cf. Jan Boney, «Délie as Reader in the *Délie*», *Romance Languages Annual*, 2, 1990, surtout pp. 57-58.

<sup>23</sup> Sur le lien (d'origine augustinienne) entre temps et péché, cf. Andreas Kablitz, «Verwandlung und Auflösung der Poetik des (!) *fin'amors* bei Petrarca und Charles d'Orléans», in *Musique naturelle. Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*, éd. par Wolf-Dieter Stempel, München, W. Fink, 1995, pp. 286-289.

<sup>24</sup> L'expression est de Jacqueline Cerquiglini, «Syntaxe et syncope : langage du corps et écriture chez Guillaume de Machaut», *Langue Française*, 4, 1978, p. 68, dont la fine lecture du *Voir Dit* suggère une identification entre le langage corporel et le discours poétique : le texte nous paraît résister à une telle conclusion.

sements sont les marques inquiétantes de l'ineffable. Dans *La Fontaine amoureuse*, le langage inarticulé de la douleur éveille les peurs du poète-témoin en proie à l'insomnie :

Et bien vi que pas ne faingnoit  
 Car son plaint si parfondement  
 Prenoit, et son gemissement  
 Que j'en os horreur et frëour,  
 Doubtance, frisson et päour<sup>25</sup>.

Cette plainte qui jaillit, spontanée et indéfinissable, dans la nuit, est perçue comme une négation de la parole humaine : elle est l'image du chaos, la voix d'un « esperis » (v. 87), de sorte que le témoin effrayé croit à l'apparition d'une créature diabolique. Ses craintes s'apaiseront seulement quand les gémissements se feront parole (vv. 192-198), et le passage de la dysphorie à l'euphorie culminera dans l'émerveillement du témoin à la relecture de la complainte qu'il a transcrite (vv. 1044-1052) : à travers l'œuvre, construite sur cent rimes, se manifeste la perfection lyrique.

Dans *La Fontaine amoureuse* la voix lyrique renvoie néanmoins au cri de douleur initial. Le locuteur est le même, de sorte que le texte suggère le passage possible du langage du corps à l'écriture poétique. Les deux expressions de la souffrance ne s'amalgament pas pour autant, car l'élaboration formelle sert à la fois à sublimer et à condamner le soupir. Le lyrisme naît d'une rupture avec le langage, trop direct, du corps, dont il rejette la violence effrayante et inefficace : seule la poésie, la parole travaillée, est susceptible d'exercer la fonction consolatrice que lui reconnaîtra encore Du Bellay dans *Les Regrets*<sup>26</sup>. Comme Pétrarque, Guillaume de Machaut opte pour une poétique de la maîtrise, pour cette *subtilité*<sup>27</sup> qui est la source de la jouissance esthétique. Au XIV<sup>e</sup> siècle, lyrisme et spontanéité font mauvais ménage. L'émotion ne se partage que réfléchie, modalisée et traduite, donc trahie, dans une parole contrôlée.

<sup>25</sup> Guillaume de Machaut, *La Fontaine amoureuse*, éd. et trad. par Jacqueline Cerquiglini, Paris, Stock («Moyen Age»), 1993, vv. 72-76.

<sup>26</sup> « A Monsieur d'Avanson », éd.cit., v. 67 : la poésie « d'un doux charme enchante la douleur ».

<sup>27</sup> Sur l'importance de cette notion, cf. Jacqueline Cerquiglini, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1985.



A la lecture des ballades de Charles d'Orléans émerge une méfiance encore plus marquée face au soupir. En attribuant le plus souvent l'acte de soupirer au cœur, il crée un effet de distanciation dans la mesure où le *je* lyrique n'assume pas le discours du thymique. Il est à l'écoute de son cœur qui se plaint « a part soy » (ball. 8, v. 22), voix indépendante à cause de laquelle le sommeil devient impossible. Les soupirs, imposant leur loi, dérangent, mais ils sont, pour cette raison même, à l'origine de l'écriture amoureuse (ball. 21) : le cœur n'a de paix avant qu'on « ait envoyé de tire » (v. 24) une ballade à la dame. Le *je*, conscient d'un « mestier » qu'il connaît « pieça » (vv. 21-22), ne saurait partager une telle impatience. Comme chez Pétrarque ou chez Guillaume de Machaut, la réflexivité s'introduit dans le laps de temps qui sépare le moment de l'expérience et le moment de l'énonciation : Charles d'Orléans est bien conscient que l'émotion ne peut se dire que différée et objectivée dans l'écriture<sup>28</sup>.

Le cœur et le *je* ne parlent décidément pas la même langue, et les soupirs semblent être l'apanage du premier<sup>29</sup>. Une fois pourtant, à Douvres sur mer, le locuteur franchit le pas, s'associant au cœur pour exprimer la nostalgie du pays :

Si commençay de cueur a soupirer,  
Combien certes que grant bien me faisoit  
De voir France que mon cueur amer doit.

(ball. 98 (LXXV), vv. 5-7)

L'intrusion du thymique est marquée par la répétition de « cueur » à deux vers de distance seulement, dont le second est le refrain. Toutefois, cette intrusion est racontée au passé, dans une écriture qui est celle de la mémoire et où la réflexion s'inscrit par des adverbes et des conjonctions (« combien certes que ») relevant d'une démarche argumentative. Objets d'une narration<sup>30</sup>, évoqués dans une tournure hypothétique (ball. 39), jamais les soupirs ne font un avec la poésie –

<sup>28</sup> Cf. l'envoi de la ballade 25.

<sup>29</sup> Malgré les mouvements d'éloignement et de rapprochement qui peuvent, par ailleurs, caractériser les rapports entre le *je* et son cœur : cf. Alice Planche, *op. cit.*, pp. 638-639.

<sup>30</sup> On y rattachera la ballade 69, récit des obsèques de la dame, où brûlent « mains sierges de soupirs piteux » (v. 5).

bien au contraire ! Quand, pour une fois, ils coïncident avec le moment de l'énonciation, ils menacent d'étouffer la parole<sup>31</sup> du poète :

Plus ne puis en ce point durer  
Et a Mercy mercy je crie.  
Souspirs m'empeschent le parler ;  
Veoir le povez, sans mocquerie :  
Il ne fault ja que je le dye. (ball. 40, vv. 10-14)

Le cri, dernier reste d'un discours articulé, s'oppose par sa violence au soupir qu'il annonce pourtant. L'un et l'autre relèvent du langage, immédiat, de la sincérité, et le soupir se trouve à la limite (floue) entre le silence et la parole : inarticulé et impossible à traduire en mots, il est perçu à la fois par l'ouïe et par la vue. Le soupir est un spasme du cœur, il impose à autrui l'évidence d'une douleur qui se fait chair. Ainsi est violée la loi du secret que l'amant courtois impose traditionnellement à son désir afin d'échapper à la malveillance des *losengiers* :

Reprenez ce larron souspir  
Qui s'est emblé soudainement,  
Sans congié ou commandement,  
Hors de la prison de desir.  
Mesdisans l'ont ouy partir,  
Dont ilz tiennent leur parlement ; (ch. 55, vv. 1-6)

L'objet du désir n'est pas nommé. Peu importe qu'il s'agisse ou non de la dame, car seul compte le scandale provoqué par un cœur publiquement mis à nu. On retrouve dans cette chanson la crainte, récurrente dans l'œuvre de Charles d'Orléans, d'en dire trop, de se laisser aller à la confidence<sup>32</sup> : ailleurs, le locuteur ne va-t-il pas jusqu'à soupirer « en toussant »<sup>33</sup> pour cacher ses tourments en substituant un langage du

<sup>31</sup> Cf. rondeau 191 (CCXXIV), dans lequel la lecture du maître (ès amour) entre en conflit avec les soupirs que les souvenirs font naître (strophe III).

<sup>32</sup> Cf. Gérard Defaux, « Charles d'Orléans ou la poétique du secret : à propos du rondeau XXXIII de l'édition Champion », *Romania*, 93, 1972, pp. 194-243.

<sup>33</sup> Rondeau 133 (XLVI), v. 8, qu'on rapprochera du rondeau 240 avec un jeu comparable de cache-cache entre camouflage et aveu : l'accès de toux qui interrompt le discours suggère par l'implicite ce que le locuteur ne peut dire explicitement. Cf. Jean-Claude Mühlethaler, « Disputer de mariage. – Débat et subjectivité : des *jeux-partis* d'Arras à l'échange de ballades et rondeaux chez Eustache Deschamps et Charles d'Orléans », in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, éd. par Matteo Pedroni et Antonio Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 218-221.

corps par un autre – tout aussi révélateur puisqu’il trahit son embarras et son impuissance ? L’intimité dévoilée fait jaser, et elle confine l’auteur du soupir dans la solitude de l’homme par qui le scandale arrive. L’amant martyr est un objet de dérision universelle chez Charles d’Orléans aussi bien que chez Pétrarque ou, à l’occasion, chez Maurice Scève dont les formulations s’inspirent des *Amores* (III, 1, 21) : au « al popol tutto / favola fui gran tempo » du *Canzoniere* fait écho le « me font du Peuple, et d’elle passe temps »<sup>34</sup> dans la *Délie*.

Le soupir enferme aussi le locuteur dans le présent de la souffrance. L’absence d’une ouverture vers le futur condamne tout projet d’écriture, de sorte que le soupir apparaît comme la négation d’une parole poétique à la fois superflue et impossible. Prélude au silence, il immobilise, en fin de compte, le sujet dans la solitude de l’indicible :

Quant pleur ne pleut, soupir ne vente,  
Et que cessee est la tourmente  
De dueil, par le doulx temps d’espoir  
La nef de desireux Vouloir  
A port eureux fait sa dessente<sup>35</sup>.

Pluie, vent, tourmente : chez Charles d’Orléans aussi bien que chez Pétrarque ou Maurice Scève<sup>36</sup>, les pleurs et les soupirs sont assimilés aux forces d’une nature hostile, qui condamnent l’homme à l’inaction, le réduisant au silence du désespoir. Le lien entre le soupir et la mélancolie, suggéré par Charles d’Orléans dans l’espace restreint d’un rondeau, est explicité par René d’Anjou *Le Livre du cuer d’amours espris* (1457) : la maisonnette de Grief Soupir, où Désir et Cœur arrivent après avoir traversé « le plain de Pensee Ennuyeuse », y fait pendant à la maisonnette de Mélancolie, que les voyageurs avaient jadis découvert dans le « val de Tresparfond Penser »<sup>37</sup>. Dans le portrait de Grief Soupir les éléments convergent pour dire l’abattement moral du sire du lieu : il est maigre, ridé, vieux et pâle, ses cheveux et sa barbe

<sup>34</sup> *Canzoniere*, sonetto I, vv. 9-10 : cf. *Délie*, dizain XCV, v. 10.

<sup>35</sup> Rondeau 273 (CCLXXX), vv. 1-5, auquel le rondeau 274 (CCLXXXI) fait écho.

<sup>36</sup> *Canzoniere*, sonetto XVII : « Pivonmi amare lagrime dal viso / con un vento angoscioso di sospiri [...] ». Cf. *Délie*, dizains LXIV, XCV et CCCLXXIX.

<sup>37</sup> René d’Anjou, *Le Livre du cuer d’amours espris*, éd. par Susan Wharton, Paris, 10/18 (« Bibliothèque médiévale »), 1980, pp. 47 et 94.

sont négligés. A l'entrée des visiteurs il reste assis, indifférent à tout ce qui se passe au point de laisser le feu se mourir dans l'âtre. Il garde :

[...] ses mains fessees [jointes], et tenoit ung de se genoilz, pensant et soupirant si durement que pour leur venue ne pour appeler qu'ilz sceussent faire ne se volt oster de son penser. (p. 94)

Qui s'étonnera de voir Désir et Cœur trouver, pour toute nourriture, le pain noir de la mélancolie ? Sans même y avoir goûté, ils se mettent à soupirer à leur tour, incapables de poursuivre leur quête, si Désir, plus avisé, n'avait pas entraîné son compagnon hors de la maisonnette. Le soupir, du moins le soupir profond, exprime le repli mélancolique sur soi, cet abattement des sens et de l'esprit dû à la bile noire, qui peut conduire à la mort. Comme la mélancolie, le soupir paralyse et, si l'une est négation de la vie, l'autre est négation du langage. Le soupir porte en lui le refus et la mort de la communication : de même qu'on y trouve rien à manger, aucune parole n'est échangée dans la maisonnette de Grief Soupir, espace emblématiquement pauvre et exigü. Immobilisés, les héros y risquent la fin de l'aventure qui, s'interrompant, ferait sombrer le récit dans un silence prématuré. Le soupir fait peser sur le poète la menace de la stérilité – il se doit de le maîtriser.

Pour Charles d'Orléans – et en cela il se distingue de Pétrarque ou (nous le verrons) de Maurice Scève – la maîtrise du soupir passe aussi par le ludique. Il paraît difficile de lire la chanson 55, déjà évoquée, comme l'élégie d'un amant poussé au désespoir par un soupir indiscret. La part de jeu se traduit à la fois par un certain vocabulaire et par l'ambiguïté de la situation d'énonciation : est-ce la plainte d'un *je*-amant ou s'agit-il des conseils qu'un locuteur prodigue à un malheureux ? Quelle que soit la lecture, l'amant n'échappe pas au ridicule. Si c'est lui qui demande à autrui de l'aider, il attire l'attention publique sur son cas au lieu de l'en détourner ; si ce sont des exhortations adressées à un amant, celles-ci sont profondément ironiques puisqu'on lui suggère de réaliser l'impossible : reprendre un soupir envolé ! Le locuteur se retrouve ainsi du côté des médisants, se moquant du manque de maîtrise dont a fait preuve l'amant. Loin d'aider, sa parole est une parole malveillante qui, en filant la métaphore, livre définitivement l'amant au mépris général. Le soupir est un « larron », c'est un prisonnier évadé qu'il faut punir, voire un « meschant » (malheureux), substantif qui, dans la strophe conclusive, traduit une pitié condescendante et amusée. Au soupir non maîtrisé s'oppose le discours calculateur de la dénigration.

En société, on peut rire des manifestations d'une douleur amoureuse qu'on ne prend pas au sérieux. Jamais il n'est question d'un «grief soupir» dans les rondeaux, dont la brièveté et la structure en rond se prêtent mieux que la ballade à l'évocation d'un soupir léger et doux<sup>38</sup>, trop éphémère pour porter à conséquence :

As tu ja fait, petit Soupir ?  
Est-il sur son trespasement  
Le cuer qu'as mis a saquement ?  
N'a il remede de guerir ? (ro. 45 (CCCXLI), vv. 1-4)

Le soupir amoureux est le symptôme d'une maladie dont le locuteur se moque avec l'ironie de celui qui y a échappé. L'apostrophe est mise au service du désengagement affectif dans la mesure où, conduisant à la personnification du soupir, elle permet de le considérer comme une donnée qui ne concerne le locuteur que de loin. En plus, ce Soupir auquel on adresse des questions ou des exhortations ne répond jamais – au contraire d'Espoir, «beau bailleur de paroles»<sup>39</sup>:

Est ce vers moy qu'envoyez ce soupir ?  
M'aporte il point quelque bonne nouvelle ?  
Soit bien ou mal, pour Dieu, qu'il ne me celle  
Ce que lui veuil de mon fait enquerir ! (ro. 143 (LI), vv. 1-4<sup>40</sup>)

Loin d'être lié à la seule dysphorie, le soupir est parfois source et expression d'euphorie : les affirmations d'Espoir ne font-elles pas soupirer «de joye»<sup>41</sup> le cœur pourtant vêtu de noir ? Signe ambigu, il peut aussi être un signe trompeur, un de ces «tours»<sup>42</sup> que pratiquent les jeunes gens, séduisant les femmes par ce qu'ils savent être les signes extérieurs de l'amour. Chez Charles d'Orléans, le soupir est contaminé par l'hypocrisie courtoise dénoncée, dès les années 1420, par la Belle Dame sans merci<sup>43</sup> d'Alain Chartier.

<sup>38</sup> Cf. le rondeau CCCXL, de Fraigne, auquel le rondeau de Charles d'Orléans fait écho : «Et ou vas tu, petit Soupir, / Que j'ay ouy si doucement ?».

<sup>39</sup> Rondeau 26 (CCCXXII), v. 2.

<sup>40</sup> A rapprocher du rondeau 127 (XLIII).

<sup>41</sup> Ballade 37, v. 20.

<sup>42</sup> Rondeau 222 (XCVIII), v. 9.

<sup>43</sup> *La Belle Dame sans mercy*, éd. par A. Piaget, Lille-Genève, Giard-Droz («Textes littéraires français»), 1949, notamment strophes XXXVIIIss. Chez Alain Chartier,

Mais qu'il soit trompeur ou l'expression sincère de la joie et de la tristesse, le soupir ne se fait pas discours. Le poète ne lui prête pas sa voix, même quand il est messager d'amour. Le soupir venu d'ailleurs (de la dame, de son for intérieur) ou surgi du passé déclenche le discours du *je* : il en est le présupposé et la justification. Au contraire du *Canzoniere* et de *La Fontaine amoureuse* qui, par-delà l'opposition entre les deux discours, suggèrent une substitution du soupir par la parole poétique, l'instance d'énonciation change chez Charles d'Orléans : le prince propose un discours sur ou autour du soupir, il n'envisage pas de transposer (et de trahir) le message du soupir dans la parole lyrique. Sauf, peut-être, une fois, lorsque la chanson et le soupir semblent s'identifier :

Malade de mal ennuieux,  
Faisant la peneuse sepmaine,  
Vous envoye, ma souveraine,  
Un souspir merencolieux.  
Par lui saurez, mon bien joyeux,  
Comment desplaisir me demaine. (ch. 40, vv. 1-6)

Le texte lyrique serait-il un soupir mélancolique ? On est tenté de répondre par l'affirmative, car ces vers font écho à la chanson 31 que l'amant envoie à sa dame pour l'assurer de sa fidélité :

Pour vous monstrier que point ne vous oublie,  
Comme vostre que suis ou que je soye,  
Presentement ma chançon vous envoye.  
Or la prenés en gré, je vous en prie. (ch. 31, vv. 1-4)

Seulement, ce « prenés en gré » qui clôt et signe la première strophe, conférant au texte le statut d'une lettre (dont la genèse et le contenu sont précisés par la suite), est absent de la chanson 40. Celle-ci fait figure d'ébauche, d'un texte qui refuse d'aller jusqu'au bout de la confidence : le message du soupir reste – une fois de plus ! – dans l'implicite, car le *je* ne dit pas le *comment* de la souffrance. Discours sur un discours dont l'actualisation est renvoyée au futur de la réception, la chanson ne fait qu'annoncer le soupir révélateur, elle ne s'y substitue pas. Chez Charles d'Orléans, la parole s'arrête là où commence le soupir, aux frontières de l'ineffable qu'elle ne saurait maîtriser.

---

la mise en question ne touche que la parole : le soupir est considéré comme la seule voie d'accès à la pitié de la dame (*Excusacion*, strophe XXI).

Il n'y a chez le prince-poète ni «larmes et feu» ni de «bataille asprement rude»<sup>44</sup> pour maintenir, comme chez Maurice Scève, autonomes ces deux langages dont l'un menace sans cesse d'annuler l'autre. Dans la *Délie*, la confrontation est d'autant plus angoissante que la voix du corps, qui peut mener à la mort, précède nécessairement celle de l'esprit, la parole poétique. A l'encontre de Charles d'Orléans optant volontiers pour l'ironie afin de maîtriser le thymique, Maurice Scève illustre cette distanciation – plutôt à l'image de Pétrarque et de Guillaume de Machaut – en nous confrontant, dans le huitain liminaire, à deux visages: celui de l'amant, puis celui du poète. A cette dualité correspondent deux, voire trois, différentes facettes de *Délie*, mais surtout deux discours bien distincts. La séparation des rôles et des séquences se vérifie aussi bien du point de vue de la disposition typographique – le huitain se scindant en deux parties d'égale longueur – qu'à un niveau sémantique:

Non de Venus les ardentz estincelles,  
 Et moins les traictz, desquelz Cupido tire:  
 Mais bien les mortz, qu'en moy tu renouvelles  
 Je t'ay voulu en cest Œuvre descrire.  
 Je scay asses, que tu y pourras lire  
 Mainte erreur, mesme en si durs Epygrammes:  
 Amour (pourtant) les me voyant escrire  
 En ta faveur, les passa par ses flammes.  
 (huitain liminaire)

Dans le premier quatrain, nous retrouvons le lien traditionnel entre amour et souffrance. Il se présente comme l'expérience que le locuteur a eu l'intention de décrire, cherchant à traduire en paroles le langage de son cœur. Dans ces vers, *Délie* est non pas un objet extérieur à l'amant qui désirerait en faire une peinture, mais la source d'un mal intérieur qui, lui, serait l'objet de la description. Au second quatrain, parallèlement à la métamorphose de l'amant devenu poète, le vouloir se mue en savoir, le discours virtuel en parole actualisée et à l'entité amour-souffrance se substitue l'entité amour-écriture. L'amour est loin d'être le même dans les deux parties puisqu'on passe de Venus et de Cupido à Amour: d'abord rejeté au nom de la douleur, il est «pourtant» (v. 7) valorisé ensuite comme élément purificateur. Le processus de l'écriture

<sup>44</sup> Dizain CDXLVII, v. 8.

ture exige une transformation impossible à accomplir sans une distanciation vis-à-vis de la souffrance. Cette rupture se reflète dans l'emploi des temps verbaux : au troisième vers, le présent illustre l'immédiateté et l'atemporalité de l'expérience du tourment intérieur et contraste fortement avec le passé simple du dernier vers. Entre le début et la fin du huitain, l'écart nécessaire à l'élaboration poétique a été réalisé<sup>45</sup>.

Jouant sur l'ambiguïté entre *Délie* et *Délie* (v. 4) et après avoir trahi le langage du cœur par des paroles d'amour, le *je* poète évoque la possibilité d'y « lire mainte erreur ». On interprète habituellement ces erreurs comme des fautes de lecture de l'aimée ou comme les égarements de la *persona* lyrique du poète. Ces derniers peuvent être d'ordre moral et assimilés à l'« erreur » que dénonce le premier sonnet du *Canzoniere* ou, au contraire, signifier un détachement par rapport aux modèles littéraires, dont le même Pétrarque. Quelquefois on y a vu l'errance délienne associée à la lune. Ne pourrait-on pas aussi y entendre la difficulté de sublimer le spontané, de faire du thymique une parole poétique ?

Lorsque l'on se tourne vers les diverses évocations de soupirs à travers les dizains<sup>46</sup>, force est de constater que la grande majorité d'entre elles sont données au présent<sup>47</sup> et semblent surgir telle une expression spontanée du locuteur face aux changements de teint qu'il observe sur le visage de son idole :

Quand de ton rond le pur cler se macule,  
Ta foy tachée alors je me presage :

<sup>45</sup> Au quatrième vers le passé composé, mettant en relation un événement passé avec son résultat présent, n'indique qu'une étape intermédiaire. Le désir n'aboutit qu'à une représentation et non pas encore à la parole poétique. La réflexion métapoétique s'inscrit jusque dans les rimes, qui mettent en évidence les verbes *descrire*, *lire* et *escrire*.

<sup>46</sup> Bien que nous ne les abordions pas toutes, en voici la liste exhaustive établie à partir du précieux ouvrage de Jerry C. Nash, *Maurice Scève. Concordance de la Délie*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1976. Il s'agit des dizains LXIV, LXXXIX, XCV, CXI, CXVIII, CXXI, CXXX, CLV, CLXXVIII, CXCIII, CCXXXI, CCXLII, CCLXIII, CCLXVII, CCLXIX, CCC, CCCI, CCCXXVI, CCCXXXI, CCCXXXIV, CCCXXXVI, CCCXLIV, CCCLX, CCCLXXIX, CDXLI.

<sup>47</sup> Dix-sept sur les vingt-cinq mentions de soupirs apparaissent dans une phrase dont le verbe principal est au présent. Nous rencontrons approximativement la même proportion chez Charles d'Orléans (15/21).



Quand, pallissant, du blanc il se recule,  
 Je me fais lors de pleurs prochaines sage.  
 Quand il rougit en Martial visage,  
 J'ouure les ventz a mes sospirs espaiz :  
 (d. CXCI, vv. 1-6)

Comme le suggérait le huitain liminaire, l'attention portée par la voix lyrique à la ressemblance lunaire de Délie ne constitue pas le centre du recueil. L'usuelle métaphore astrale sert de prétexte pour saisir la dysphorie que l'aimée produit en lui, et dont son corps se fait l'interprète<sup>48</sup>. La même structure syntaxique trois fois répétée (« quand »), ainsi que la brisure strophique au cinquième vers posent l'ossature formelle soutenant la gradation dans l'intensité de l'émotion. La contagion gagne peu à peu le *je*, qui suit les vibrations silencieuses et indicibles du visage, et voit sa sensibilité accrue au point que sa métamorphose conduit à l'effondrement de la capacité de raisonner et à l'apparition des signes corporels de la douleur : d'une aptitude à présager, il ne peut bientôt plus que se promettre des pleurs et finalement lâcher, vaincu, ses « sospirs espaiz ». Si « ouvrir les ventz a » (v. 6) signifie bien *exprimer un sentiment fort*, on ne peut pas pour autant identifier les soupirs à des paroles. Ils sont « espaiz », c'est-à-dire *rapides et peu clairs, opaques*. La volonté d'expression est réelle, mais sa concrétisation verbale est incompatible avec la présence de Délie, laquelle éveille une trop grande émotivité chez le locuteur et se traduit par des soupirs. Au XVI<sup>e</sup> siècle, le vrai amant est encore et toujours muet devant sa dame<sup>49</sup>.

La tension qui résulte de la coïncidence entre le moment de l'expérience et le moment de l'énonciation mène irrémédiablement, comme chez Charles d'Orléans, à l'étouffement de la parole. Au dizain CXXX, nous avons un des rares face à face entre l'amant et la dame du recueil, lequel débouche sur un échange verbal. De la communication elle-même, nous n'apprenons que peu de choses : les six premiers vers illustrent le rôle inhibiteur du thymique sur une parole qui se voudrait

<sup>48</sup> On remarquera l'insistance avec laquelle le pronom personnel sujet, souvent absent dans la *Délie*, apparaît dans ce dizain – six fois uniquement pour la première personne.

<sup>49</sup> Cf. le dizain LXXVI, vv. 4-6, où un sourire suffit à réprimer la parole de l'amant : « J'ouvris la bouche, et sur le point du dire / Mer, un serain de son nayf soubrire / M'entreclouit le poursuyvre du cy. »

performative en cherchant à «attaindre». Brillants par leur absence, les «mots» de Délie sont efficaces, car ils déclenchent le désarroi de l'amant: soumis à leur effet, il finit par perdre la maîtrise de sa propre voix. Absente par défaut, la parole du *je* ne peut plus aboutir et se noie dans un soupir proche du silence:

Tant me fut lors cruellement piteuse  
L'affection, qui en moy s'estendit,  
Que quand la voix hardie, et puis honteuse  
Voulut respondre, un seul mot ne rendit:  
Mais, seulement souspirant, attendit,  
Que lon luy dist: où penses tu atteindre? (d. CXXX, vv. 1-6)

Les soupirs traduisent un profond désir de communication et, en même temps, ils condamnent la voix à se taire: ils se substituent au mot articulé laissant à un souffle d'exprimer ce qui ne peut être prononcé<sup>50</sup>. La parole instaure nécessairement une limite. En nommant, elle dit en même temps ce qui n'est pas, elle établit à la fois le sens et le non sens. Or, l'émotion à l'état brut et immédiat ne connaît ni hiérarchie ni frontière et résiste à la forme imposée par le verbe. Au paroxysme de la rencontre entre le thymique et le mot, le *je* dissous trouve dans le soupir une limite à sa parole<sup>51</sup>.

Est-il possible d'échapper à cette épée de Damoclès qui s'abat au moindre mot? A une occasion, l'amant trouve un intermédiaire pour communiquer l'ineffable de ses soupirs sans devoir recourir à une parole qui façonne et, par là même, trahit. Seulement, le langage de l'interprète n'est alors pas humain mais instrumental. De par son lien à Orphée, le luth peut se faire parole poétique sans pour autant flouer l'émotion en la nommant:

Car plus, que moy, mes maulx tu luy recites,  
Correspondant à mes soupirs tremblantz. (d. CCCXLIV, vv. 9-10)

Or, malgré la médiation non verbale, le sens des soupirs demeure occulté: comme chez Charles d'Orléans, on n'en saura pas davantage. Ils sont un signe extérieur dont le signifiant renvoie à un signifié inar-

<sup>50</sup> A rapprocher du dizain CCCXXXIV, vv. 1-6.

<sup>51</sup> A l'encontre de l'exemple précédent, décrivant les réactions immédiates du locuteur aux mutations déliennes, ce dizain place l'expérience au passé simple. Dire l'indicible nécessite une rupture avec le moment de son évocation par le soupir.

ticulable, faute de se voir métamorphosé. Victime de leur inefficacité, dont il subit le contrecoup, il reste à l'amant, figé dans l'indicible, à se demander «à quoy en vain soupire» (d. CCLXVII, v. 8).

Par effet de miroir, les soupirs imposent leur indétermination – autrement dit leur polysémie – à celui qui les perçoit :

Et je luy vy [...]

Souspirs sortir de son ame bouillante :

Mais je ne sçay par quelle occasion.

Fust de courroux, ou de compassion.

Je sentis tant ses pleurs à moy se joindre,

Qu'en lieu d'oster mon alteration,

M'accreurent lors un aultre feu non moindre. (d. CCCI, vv. 3, 5-10)

Bien qu'aucun mot ne soit prononcé, un échange a eu lieu. Lorsque l'état de dysphorie et/ou d'euphorie trouve son mode d'expression le plus direct dans le corps, il se fait langage à part entière – même quand le soupirant est pour une fois la dame. Par la seule force du sentiment véhiculé, le trouble de sa respiration agit sur l'amant, produisant un effet qui peut d'autant moins être raisonné que son signifié, trop dense et trop fort, reste insaisissable. Instrument d'une transmission clandestine, le soupir détient le potentiel d'action de la parole poétique, mais il ne se laisse pas traduire et maîtriser par elle.

Dans cette perspective, le dizain CCLXIII représente un cas quelque peu particulier puisque les soupirs y sont placés sous le régime du conditionnel qui peut soit modaliser la validité de l'énoncé en l'entourant de réserves et être la marque de la modestie, de l'incertitude, soit nous plonger dans l'univers du souhait et de l'anticipation. Les soupirs deviennent en quelque sorte prévisibles, de manière à pouvoir être exploités comme outil de manipulation de l'Autre. Le *je* ne serait donc pas réduit à subir sa souffrance dans son expression la plus immédiate, mais son désir serait guidé par la conscience que ses soupirs sont virtuellement efficaces sur Délie, qu'ils soient sincères ou non. A l'exemple de Charles d'Orléans qui se joue des tours d'amour<sup>52</sup>, le langage de la spontanéité semble avoir le pouvoir de tromper :

Où, estant près, par mes souspirs ardentz,

J'eschaufferois sa pensée gelée. (d. CCLXIII, vv. 9-10)

<sup>52</sup> Cf. *supra* ou par exemple rondeaux CCXXII et CCCX.

L'attitude de feintise qu'adopte parfois le prince-poète ne figure toutefois pas au registre de la *Délie*. Le regard du locuteur y reste fixé sur son monde intérieur et il n'est guère sensible à ce qui lui est extérieur. Malgré le cadre hypothétique de la proposition, le neuvième vers confirme le lien immédiat entre la proximité de l'aimée et la perte de maîtrise de soi que trahissent les soupirs. De plus, le désir de produire un effet sur l'Autre est tout aussi indéterminable ici qu'au dizain CCCI. Il s'agit juste de faire naître un sentiment, que ce soit la colère, ou l'amour, peu importe, alors même que cette envie ne correspond pas à l'expérience de l'amant :

Soit que je sois en public ou à part,  
Ses faictz, ses dictz sont à moy evidentz,  
Et en son froict tellement residentz, (d. CCLXIII, vv. 5-7)

Au soupir se mêlent ainsi, par moments, les illusions de l'espoir<sup>53</sup>. L'un et l'autre se situent dans cette zone d'incertitude entre la souffrance et sa sublimation. La conscience de la vanité à vouloir traduire en mots ce qui s'y refuse, la vision du soupir comme amorce de langage, qui emblématise l'échec intrinsèque de la parole, conduit l'amant à un repli sur soi et nourrit son privé martyr. Alors, seul avec son tourment, il cherche à en saisir les mécanismes juste avant que sa conscience ne se perde :

Le hault penser de mes frailes desirs  
Me chatouilloit à plus haulte entreprise,  
Me desrobant moymesme à mes plaisirs,  
Pour destourner la memoire surprise  
Du bien, auquel l'Ame demoura prise :  
Dont, comme neige au Soleil, je me fondz  
Et mes souspirs dès leurs centres profondz  
Si haultement eslevent leurs voix vives,  
Que plongeant l'Ame, et la memoire au fondz,  
Tout je m'abysme aux oblieuses rives. (d. CXVIII)

L'introspection, à laquelle le *je* lyrique est en quelque sorte amené, se signale tout au long du recueil par un repli sur soi, au point que l'Autre semble disparaître. Toute référence explicite à *Délie* est absente du dizain CXVIII, mais nous n'en ressentons que mieux la présence : on

<sup>53</sup> Cf. dizains CCXXXI, CCLXIX, CCCXXVI, CCCLXXIX et CDXLI.

la soupçonne d'abord derrière le « hault penser de [ses] frailes desirs », et derrière ce « bien » qui échappe à l'Ame. L'exploitation des temps verbaux, comme d'habitude chez Scève, est un révélateur précis et efficace du contenu exprimé : le passé simple, au cinquième vers, est employé pour ce qui n'est plus, l'imparfait, au second, pour marquer un mouvement vers un ici-maintenant, qui trouve son acmé dans les soupirs et son « abysme aux oblieuses rives », tous deux au présent. On assiste à la con-fusion du *je* avec l'aimée, dont les courbes se dessinent au dernier vers du dizain. En plongeant dans l'oubli de son corps, toute forme de distance à elle s'abolit dans un mouvement spontané inverse à la montée des soupirs<sup>54</sup>.

Ainsi que l'a montré Jerry C. Nash, la mémoire joue un rôle essentiel dans l'activité créatrice qu'exige le passage à l'écriture<sup>55</sup>. Si celle-ci s'effondre au son des soupirs, elle ensevelit nécessairement avec elle la conception de la parole poétique. Le dizain s'arrête là. Ainsi, les « voix vives » des soupirs ne franchiront jamais la limite de l'inarticulé, expression d'un déchirement intraduisible, proche du cri. Comme pour Charles d'Orléans, l'écriture de la *Délie* est celle de la réflexion, de la mémoire.

Indicible, le soupir se voit projeté par défaut dans le domaine du visible. Encore au XVI<sup>e</sup> siècle, le langage du corps est la voix de la vérité, et d'une vérité immédiate. Elle impose au sujet la violence, parfois effrayante, d'un spectacle qui ne laisse aucun espace à la réflexion et à la distance critique :

Incessamment mon grief martyre

[...]

[Et] mes sospirs de l'Ame triste attire,

Me resveillantz tousjours par les aulbades

De leurs sanglotz trop desgoustément fades<sup>56</sup>:

[...]

<sup>54</sup> Un subtil jeu sémantique entre le haut et le bas s'engage dès le premier vers avec en outre l'ambiguïté du « frailes » pouvant signifier *faibles* aussi bien que *raffinés*, *spirituels*.

<sup>55</sup> « The Notion and Meaning of Art in the *Délie* », *Romanic Review*, 71, 1, 1980, pp. 28-46.

<sup>56</sup> Lorsque les soupirs se veulent musique, celle-ci reste très loin de l'harmonie du luth (d. CCCXLIV)!

Parquoy troublé de telle anxiété,  
Voyant mon cas, de moy je m'espouvante.

(d. CCXXXI, vv. 1, 3-5, 9-10)

Les soupirs sont ici issus de la nuit, royaume privilégié de l'inconscient. Sans qu'ils soient pour autant des personnifications, ils se présentent comme des éléments autonomes, des atomes libres sur lesquels l'amant n'a aucune prise et qu'il se voit contraint de subir. Il n'est pas anodin que Scève montre une nette préférence pour la forme nominale, négligeant la forme verbale quand il évoque l'ineffable. Sur les vingt-cinq mentions, seules quatre se donnent à lire comme des verbes. Dire «je soupire» demande une implication plus grande de la part du locuteur dans son discours, et il n'est pas étonnant que l'acte même de soupirer ne soit pas assumé par le *je*, mais une fois par Venus (d. LXXXIX, v. 3), puis par «la voix» (d. CXXX). Quant aux dizains CCLXVII et CCCXXVI, ils renvoient tous deux au désir, commun à Pétrarque et Guillaume de Machaut, de sublimer l'inefficacité du soupir en lui substituant la parole poétique. Lorsque Scève, de plus, accompagne la forme nominale du déterminant possessif *mes*, il accentue le sentiment d'étrangeté du *je* face aux soupirs qui sont à la fois les siens et agissent contre lui. La soumission à la souffrance – faut-il le rappeler ? – est l'apanage du loyal amour.

A plusieurs reprises, les soupirs se mêlent aux sanglots et les larmes de l'amant viennent souvent s'y associer. De concert, ils s'alimentent les uns les autres et poursuivent leur course circulaire à l'abri des affres du temps réel (d. CCCXXXI). Néanmoins, la métaphore la mieux exploitée chez Scève pour faire entendre l'indicible est celle de la fumée dont la fluidité des formes offre un support propre à évoquer le soupir qui échappe à la parole limitatrice. Il peut en effet répandre ses volutes et se mêler au monde sans s'y heurter, à l'image du thymique qui s'exprimerait en évitant au passage de rencontrer les mots. Or, cette possibilité d'une communication réussie, à peine évoquée, se révèle être illusoire : le mouvement finit toujours dans un assombrissement néfaste, traduisant la confusion et l'incapacité du locuteur de traduire ses sentiments en paroles.

Le dizain CLXXVIII en offre une illustration saisissante, en ce que le parallélisme syntaxique et sémantique du premier et du dernier vers, s'enrichissant mutuellement, reflète l'étouffement de la *persona* lyrique par la fumée de ses propres soupirs, emprisonné et blessé au plus profond de lui-même :

Pour estre l'air tout offusqué de nues  
 Ne provient point du temps caligineux :  
 Et veoir icy, tenebres continues  
 N'est procedé d'Automne bruynieux.

Mais pour autant que tes yeulx ruyneux  
 Ont demoly le fort de tous mes aises  
 Comme au Faulxbourg les fumantes fornaises  
 Rendent obscurs les circonvoysins lieux,  
 Le feu ardent de mes si grandz mesaises  
 Par mes soupirs obtenebre les Cieulx. (d. CLXXVIII)

Il est révélateur de noter combien, pour le locuteur, l'obscurcissement du monde extérieur, ce qui le rend difficile à percevoir et à comprendre, n'est lié à l'amour et à sa torture intérieure que par l'intermédiaire des soupirs (v. 10). L'indétermination des contours à la fois dans et entre ces deux espaces est leur œuvre: dans ce dizain, les soupirs sont emblématiques d'une communication indicible, d'un échange inarticulé entre un intérieur et un extérieur confondus, qu'une seule parole scinderait irrévocablement en imposant sa limite. La voix lyrique ne pense ni ne dit *je*, car son expérience n'est pas définie par rapport à ce qui l'entoure<sup>57</sup>.

Cet enlissement dans un univers en même temps vaste et exigü rappelle étrangement le destin des enfants de Saturne: une relation discordante entre le dedans et le dehors est provoquée, chez eux, par l'excès de la bile noire. L'exacerbation de la conscience de soi s'exprime par l'assombrissement de l'esprit, autant prisonnier d'un espace propre qu'errant dans un horizon amorphe et irrespirable. Mais la mélancolie ne se transforme en source d'inspiration, en état favorable à l'éclosion de la parole poétique, que lorsque le manque d'espace qu'elle établit est maîtrisé, que lorsque la bile noire se coagule dans l'élaboration formelle<sup>58</sup>. S'il y reste enfermé, le mélancolique sombre dans un silence qui l'exclut et peut faire de lui un objet de dérision – ainsi chez Charles d'Orléans:

<sup>57</sup> A comparer avec l'utilisation des pronoms personnels du dizain CXCIII, cf. *supra*.

<sup>58</sup> Cf. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Londres, Nelson, 1964, surtout pp. 217-274; Jean Starobinski, «L'encre de la mélancolie», *Nouvelle Revue Française*, 123, 1963, pp. 410-423.

S'on parle a lui, il en est malcontent.  
 Cheminee au derrain trouvera  
 Par ou passer sa fumee pourra ;  
 Ainsi en avient le plus communement :  
 De legier [pleure a qui la lippe pent]<sup>59</sup>.

La cheminée trahit, par l'évocation d'un espace concret et familier, l'ironie des propos. Mais elle rappelle aussi, en tant qu'objet construit, la nécessité d'instaurer une distance esthétique en maîtrisant la nature par la culture, si l'on veut donner voix à la mélancolie. Que ce soit chez Charles d'Orléans ou chez Maurice Scève, il paraît impossible de passer, dans un seul et même geste libérateur, de la souffrance subie à sa sublimation dans l'écriture poétique. Au dizain CLXXVIII de la *Délie*, les soupirs offrent un reflet muet de l'inefficace violence du langage du corps et contraignent ainsi à penser l'ineffable, plutôt que de le trahir par des mots.

Là où Charles d'Orléans opte pour le registre ludique, jouant la carte du désengagement affectif face à la fumée de la mélancolie, Maurice Scève choisit le registre tragique : loin de vouloir échapper au pouvoir inhibiteur de son monde intérieur, il cherche à repousser la frontière de l'indicible en le donnant à voir et en multipliant les perspectives pour mieux le cerner. Mais, dans leurs divergences mêmes, les attitudes respectives des deux poètes se rejoignent pour dire le malaise profond de l'écrivain face aux soupirs, face aux limites que l'écriture lyrique impose fatalement à l'expression du « sentement ». La distinction entre Moyen Âge et Renaissance n'a ici aucune raison d'être, car le prince de Blois et le poète lyonnais font comprendre – à quelque quatre-vingts ans de distance – que la subjectivité ne peut se dire qu'objectivée dans un lyrisme qui, à travers la mise en scène du *moi*, réfléchit<sup>60</sup> à ses propres conditions de création.

<sup>59</sup> Ro. 125 (XLII), vv. 8-12. – La « lippe [qui] pent » est un des attributs de la mélancolie : cf. Alain Chartier, *Le Livre de l'Espérance*, éd. par François Rouy, Paris, Champion, (« Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle », LI), 1989, p. 3.

<sup>60</sup> Cf. Hans Ulrich Gumbrecht, « La voix comme forme : topique de l'auto-mise en scène dans la poésie lyrique aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », in *L'Hostellerie de Pensée. Etudes sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, texte réunis par Michel Zink et Danielle Bohler, éd. par Eric Hicks et Manuela Python, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1995, notamment p. 223 ; cf. Antonio Rodriguez, « A ce jour de Saint Valentin. Les objectiva-



Au XV<sup>e</sup> comme au XVI<sup>e</sup> siècle, les soupirs sont associés à la voix, immédiate, du cœur. C'est là le seul langage possible (avec les larmes) de la sincérité: le soupir reste foncièrement incompatible avec la parole lyrique, cette «seconde rhétorique» trop travaillée pour ne pas le trahir. Aucune tentative de transformer le soupir en poésie n'aboutit vraiment, et le titre de *Souspirs* (1557) qu'Olivier de Magny donne à son recueil, se révèle être un leurre :

Et c'est pouquoy, Duthier, on void dedans ces vers  
Par-cy, par-là, meslez tant d'arguments divers,  
Et que plains de souspirs, Souspirs je les appelle<sup>61</sup>.

D'un élément englobé, Olivier de Magny prétend faire un élément englobant, mais il a beau parsemer le recueil de soupirs, jamais un sonnet ne fait un avec le cri du cœur<sup>62</sup>. La poésie ne peut qu'évoquer le soupir, intégrer (sans le traduire !) cet éclat de sincérité dans un discours lyrique tissé «d'arguments divers» – à moins qu'elle ne lui laisse le champ libre, se condamnant par là-même au silence.

A l'aube des temps modernes, le soupir reste ineffable. Résistant à l'esthétique de la maîtrise si caractéristique de l'époque, il représente un obstacle contre lequel la parole du poète ne cesse de buter, quand elle vise à exprimer la subjectivité. Ni Charles d'Orléans ni Maurice Scève ne soupirent, mais c'est par rapport au soupir, pierre de touche du discours amoureux, qu'ils situent leur lyrisme.

Jean-Claude MÜHLETHALER

*Université de Lausanne*

Patricia WEGMANN

*Université de Lausanne*

---

tions lyriques de l'affectivité chez Charles d'Orléans», *Le Moyen Français*, 42, 1998, pp. 7-18.

<sup>61</sup> *Les Souspirs*, éd. par David Wilkin, Paris-Genève, Droz («Textes littéraires français»), 1978, sonnet CLXXVI, vv. 12-14.

<sup>62</sup> Le sonnet XVI en fournit une belle illustration par la mise en parallèle de différentes voix (écriture, luth, pensée, soupirs).