



HAL
open science

La non pareille : étude de la fluctuation sémantique du refrain dans les ballades de Charles d'Orléans

Hélène Basso

► **To cite this version:**

Hélène Basso. La non pareille : étude de la fluctuation sémantique du refrain dans les ballades de Charles d'Orléans. Le Moyen Français, 2012, 10.1484/J.LMFR.1.101179 . hal-01331996

HAL Id: hal-01331996

<https://hal.science/hal-01331996>

Submitted on 21 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution| 4.0 International License

Hélène Basso

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

La non pareille : étude de la fluctuation sémantique du refrain dans les ballades de Charles d'Orléans

Résumé

Dans les ballades de Charles d'Orléans, le refrain est le lieu d'un travail poétique particulièrement élaboré : la volonté d'intégrer un même vers à des strophes différentes, ou de le rattacher, pour le moins, à des contextes divers, permet le déploiement d'un art d'écrire concerté, raffiné et singulier. Les contraintes structurelles peuvent alors être dépassées, participant à un véritable processus de construction du sens de la pièce. C'est ainsi que le refrain fournit souvent la matrice d'idées ou d'images que développent les strophes. Réciproquement, il est susceptible de recevoir de chacune d'elles des éclairages nouveaux et assure ainsi une fonction de cohésion, de synthèse, et d'approfondissement des significations diffuses dans la ballade. Plus subtilement, le poète se plaît à jouer avec l'invariance formelle du refrain, pour en tirer des effets divers : de la simple valeur mimétique à la réflexion sur la stabilité de la langue et son poids.

Abstract

In Charles of Orleans' ballads, the refrain is the occasion for a particularly elaborate poetical work : the will to integrate a same verse into different stanzas, or at least to link it to various contexts, gives rise to a conscious, refined, and singular art of writing. Structural constraints can thus be surpassed, and contribute to the signifying process of the poem. In that way, the refrain often provides the matrix for ideas or images which are developed in the stanzas. Reciprocally, it may receive new light from each stanza ; it co-ordinates, synthesizes, and deepens the meanings scattered in the ballad. The poet more subtly plays with the invariability of the refrain in order to produce various effects, from mere mimetic value to a reflection upon the stability and the weight of language.

Première ballade, premier vers : pour célébrer sa dame Charles d'Orléans la qualifie de *nompareille*¹. Elle : l'unique. L'incomparable. Et pourtant, on le sait, cette formule n'identifie en rien une dame.

¹ Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. Pierre CHAMPION, Paris, Champion, 1982, p. 17. Sauf indication contraire, toutes les références aux poèmes de Charles d'Orléans renvoient à cette édition.

Elle n'est qu'une reprise d'un motif imposé. Un *topos* qu'il faut écrire, quand on écrit d'amour. Ainsi, cette dame unique aura toujours, partout, même visage, ou même nom. Qui n'est donc autre que l'absence de visage ou de nom. Cercle de la poésie qui fonctionne sur elle-même, brassant ses propres lois sans s'ouvrir réellement sur l'autre, le monde, la réalité. Ce pur jeu de formes les laisse invariants ; il autorise la permanence, quand le vivant, lui, imposerait le mouvement, la transformation, le passage ou le passager. Ainsi, tous les poètes du lyrisme courtois disent leur amour du singulier, du « non pareil », mais tous disent leur amour singulier de la même manière. Par les mêmes mots².

Pourtant, est-il si sûr qu'ils désignent la même chose ? Pourquoi cette neutralité, cette stabilité du langage poétique n'ouvriraient-elles la voie à de multiples possibles ? Sous le seul appellatif de dames, tant ont été aimées.

Aussi, ne pas fixer la représentation dans une image spécifique, reconnaissable entre toutes par sa différence radicale, n'est-ce pas lui offrir une souplesse, une aptitude à être sans cesse réactualisée ? Dans ce cas, l'unité de la forme ne scellerait pas le figement du sens. Elle offre un moule où pourront se couler les nuances, les apports variés : tons, échos, couleurs, venus des contextes où cette même forme est employée.

Le refrain est un terrain privilégié pour apprécier la mobilité du sens que véhicule, pourtant, une unique séquence verbale. D'abord, parce qu'à l'aune de la dame il est un vers « incomparable » et, conjointement, il est répété : unique et toujours même, donc. Ensuite parce que sa spécificité lui confère un rôle matriciel. Il est ouvreur de sens. En même temps que, dans le cadre de la ballade, il est le pivot de la construction de sens. Enfin, il peut aussi, en jouant sur des associations, des effets d'échos, de mise en correspondances, créer du sens. Amorcer l'écriture, construire le poème, voire créer du sens, ces rôles sont possibles parce que le refrain, en dépit de sa fixité, se prête à une multiplicité d'emplois, se pare de diverses nuances, oscille entre plusieurs significations ou les associe.

² Sur ce sujet rappelons l'ouvrage fondateur de Roger DRAGONETTI, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1960 et Genève, Slatkine Reprints, 1979.

1. Le refrain : le vers dissemblable

1.1. *Origine*

Par son origine, sa place dans la strophe, sa répétition, le refrain jouit dans le poème d'un statut à part. La singularité, c'est d'abord lui qui l'introduit, affectant indéniablement la langue d'une marque de poéticité puissante. Étymologiquement, le mot de refrain se rattache au verbe *refranger*, qui signifie briser³. Dans les chansons à danser, il désigne la partie réservée au chœur, alors que le soliste, lui, prendra en charge les couplets. De cette définition première du refrain et de son emploi originel découlent deux conséquences.

D'une part le refrain correspond à l'immixtion d'une seconde voix ou mélodie dans le chant. Il est donc ce qui vient rompre la linéarité d'un discours, et, par là, dérouter le sens, empêcher qu'il ne soit délivré continûment. Il favorise ainsi une perception différente du poème. Aux enchaînements purement syntagmatiques, horizontaux, se substituent jeux d'échos, de correspondances d'une strophe à l'autre. Sa première vocation tient donc à la rupture et au redéploiement.

D'autre part, puisque le refrain s'impose comme le ferait une voix hétérogène, et même étrangère, il introduit une autre source à la profération de la langue. La présence du refrain est donc trace d'une polyphonie ancienne. Là encore, renoncer au discours lisse, uniforme, pour donner à entendre des échos divers est un procédé visant à densifier un poème, à le bigarrer, à favoriser un nouvel ordre de la langue, dépris d'une visée de représentation univoque au profit de résonances multiples.

Fonction de brisure, introduction de l'altérité, ou pour le moins confrontation à l'altérité, semblent être des traits fondateurs du refrain.

1.2. *Évolution*

Or, ces éléments ne se retrouvent pas à l'identique chez Charles d'Orléans, où la ballade est devenue une forme écrite, dont les lois et les règles de composition ne gardent qu'un très lointain souvenir des contraintes chorégraphiques et musicales qui ont présidé à son

³ Michel ZINK, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », dans *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 32 (1980), p. 78.

élaboration⁴. Pourtant, le refrain demeure investi d'un poids très particulier dans le poème. L'idée de « brisure » n'est pas conservée telle qu'elle mais transposée. En effet, l'esthétique de la fin du Moyen Âge privilégie les formes « flamboyantes » ; en poésie elles se manifestent par les « jeux des figures et du langage, entendus comme de longues démonstrations de virtuosité ». En parallèle, les poèmes qui fondaient leur charme sur des phénomènes d'échos, des « volutes musicales » se transforment⁵. Le rôle assigné au refrain change, son poids diminue. Dans le cas des rondeaux, le nombre de vers refrain est progressivement réduit, par exemple. Une telle tendance vise à privilégier la ballade, en la travaillant de sorte que la présence du refrain n'y soit plus incompatible avec la continuité du discours. On vise alors à fondre le refrain dans le corps de la strophe, sachant que par ce mouvement même, il se pare d'une valeur particulière. Trait d'esprit, ingéniosité se concentrent en lui.

A la fin de chacune des trois strophes et de l'envoi de la ballade, l'unique vers refrain, séduit l'esprit comme une citation bien trouvée, chaque fois adaptée de façon ingénieuse au contexte plus qu'il n'émeut les sens par le vertige des rythmes et des échos.⁶

D'après M. Zink, l'importance du refrain n'est pas diminuée chez Charles d'Orléans, mais la fonction poétique qui lui est dévolue change. De fait, le refrain est presque toujours intégré à la strophe qu'il clôt, il est plus ou moins lié à elle. Or, ce fait même impose de le traiter avec un soin tout particulier. En effet, il faut qu'un même énoncé puisse se raccorder à des contextes variés, s'accrocher, si l'on peut dire, à des phrases différentes, éventuellement s'insérer dans des structures syntaxiques et des aires sémantiques propres à chaque strophe. Se déploie donc un véritable art pour assurer un lien entre strophe et refrain. Et en cela, encore, le refrain semble bien bénéficier d'un traitement « à part ».

1.3. Fonctionnement chez Charles d'Orléans

Dans la quasi-totalité des ballades de Charles d'Orléans le refrain est puissamment associé à la strophe, par des liens syntaxiques ou

⁴ Pour la description et l'histoire de cette forme cf. H. HEGER, « La Ballade et le Chant royal », dans *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII/1 : *La littérature française aux XII^e et XI^e siècles*, dir. D. POIRION, Heidelberg, Carl Winter, 1988, pp. 59-69.

⁵ Citations empruntées à M. ZINK, art. cit, pp. 87 et 74.

⁶ M. ZINK, *Ibidem*, p. 88.

sémantiques⁷. Le degré de dépendance du refrain à la strophe est plus ou moins fort. Il est maximal quand il se fonde sur un enchâssement syntaxique : le refrain coïncide avec une proposition subordonnée, la principale étant à chercher dans les strophes, par exemple.

C'est notamment le cas des ballades qui commencent par une conjonction de subordination ou une locution conjonctive. Citons, parmi tant d'exemples possibles, le refrain de la ballade X qu'ouvre un très significatif *puis qu'ainsi est que*.

On observe le même degré de dépendance quand le refrain n'est qu'un syntagme nominal, qui doit s'insérer dans une phrase grammaticalement complète, amorcée dans les strophes. Il en est ainsi dans la pièce VII, le refrain *Mon cueur qui est maistre de moy* fournit le complément d'objet direct de verbes présents dans les vers qui le précèdent.

La ballade XVI présente un cas plus subtil. Le refrain *Ce peu de plaisir que j'avoie* est employé en tant que complément d'objet direct dans les trois strophes, avant de se retrouver sujet dans l'envoi. Le groupe verbal de la phrase où il s'insère alors apparaît, lui, dans le vers précédent. Ainsi, le refrain apporte dans le dernier vers un élément syntaxique fondamental pour clore une proposition entamée deux vers plus haut.

Un autre procédé qui assoit la dépendance du refrain par rapport aux strophes est l'emploi de pronoms de rappels, de démonstratifs, d'anaphoriques de toutes sortes, qui ne prennent sens qu'en fonction du contexte. Prenons-en pour exemple la ballade XXV. Le refrain *Je pry Dieu qu'il les maudie* contient un pronom personnel *les* dont le référent est à chercher dans les strophes qui précèdent. De fait, ce pronom remplace tour à tour les noms de *Deuil et Merencolie*, *Dangier et Destresse*, puis *Fortune et Durté*.

Dans le même esprit, la présence d'adverbes ou de connecteurs logiques permet de relier l'énoncé du vers refrain à ce qui précède.

Il en va ainsi dans la ballade VI dont le vers refrain est : *Ainsi m'ont raporté mes yeulx*. Or, une lecture attentive de la ballade montre que le « rapport » des yeux est modulé de strophe en strophe : le regard apporte la conviction d'aimer *la plus belle*, puis il constate l'accueil

⁷ Ce procédé d'insertion du refrain, plus ou moins lâche, a été analysé dans un ouvrage fondateur pour tout ce qui regarde la poétique des textes lyriques courtois dans le second Moyen Âge : Daniel POIRIÖN, *Le Poète et le Prince*, Paris, PUF, 1965 [Genève, Slatkine Reprints, 1978].

favorable, le visage amène de celle-ci, enfin, il corrobore la première impression de beauté physique par une observation de la conduite de la dame. Cette dernière permet d'affirmer que la dame possède toutes les qualités. Dès lors, on voit bien que l'insertion du refrain dans la strophe, son étroite liaison avec elle, conduit à le lire dans le prolongement de chaque strophe, ce qui le dote de nuances variées.

Quand le refrain est constitué d'une proposition indépendante, autonome au plan de la syntaxe, les conjonctions de coordination placées à sa tête viennent le raccorder malgré tout au corps de la strophe, comme pour l'inscrire absolument dans son prolongement et le priver, donc, de tout fonctionnement isolé. Le refrain n'est plus ce qu'on « retranche à la strophe, comme n'en faisant plus partie », mais éventuellement cet élément étranger que l'on importe d'ailleurs, pour l'associer au développement strophique, le seconder, ou l'éclairer d'une lumière autre et, cependant, « coordonnée », « congruente ». On trouve ainsi à l'ouverture de certains refrains des *et, car* les reliant aux phrases antérieures⁸.

Un cas exemplaire est fourni par la ballade LII, où le refrain *Car trop ennue qui attend* semblerait presque un vers rapporté, un vers détachable car il correspond à un énoncé proverbial, ou pour le moins à l'expression d'une vérité générale. Or, de par la conjonction de coordination *car*, il est articulé plus fermement au contexte, et en apparaît presque comme dépendant.

Pour autant, ce procédé n'a rien de systématique. À preuve, la ballade LX ; le refrain *Ce monde n'est que chose vaine* y est démarqué de l'Écclésiaste, et de son *vanitas vanitatum* ; il pourrait jouir d'une totale autonomie syntaxique. Mais il est, d'abord, si logiquement associé aux strophes par son sens qu'il n'apparaît pas comme un élément exogène : il s'impose comme la conclusion, inéluctable, de toutes les strophes. De plus, il est nécessaire à la complétude syntaxique de la première d'entre elles puisqu'il est employé comme un fragment de discours direct, annoncé par le vers précédent : *Je dy [...]* : / *Ce monde n'est que chose vaine*. Enfin, l'intégration du refrain aboutit totalement dans la troisième occurrence, où il constitue le noyau d'une phrase amorcée deux vers plus haut : *Car vrayement / Sans elles* [les dames du vieil temps] [...], / *Ce monde n'est que chose vaine*.

⁸ Quelques exemples : refrain commençant par *et* : ballade LV ; par *car* : ballades I, XXIX, LII.

On le voit avec cet exemple, le jeu avec les rythmes, enfin, assoit lui aussi un lien de dépendance entre strophe et refrain. Phénomènes d'enjambement, de rejet et contre-rejet assurent une continuité entre dernier vers de la strophe et vers refrain. Dans l'exemple précité, la phrase se déploie sur trois vers, par le biais d'un contre-rejet suivi d'un enjambement.

Remarquons que dans le cas des pièces de Charles d'Orléans, les refrains des ballades, dans une écrasante majorité, ne comportent qu'un vers ; seuls quelques poèmes comptent deux vers refrain⁹. La restriction du volume du refrain à un vers favorise son insertion grammaticale.

S'il est intégré, le refrain n'en impose pas moins toujours un mode de lecture singulier qui défait bel et bien la linéarité. Sa répétition par trois ou quatre fois (si la ballade comporte un envoi), ainsi que la virtuosité stylistique qu'implique son emploi, désignent le refrain comme un élément à part, et même, comme l'élément fondamental de la pièce.

C'est ainsi qu'il semble l'espace privilégié pour accueillir des images poétiques très denses, pour forger une expression hautement « poétisée ». En conséquence, il se trouve souvent investi d'un rôle matriciel, le reste de la ballade visant à déployer la richesse sémantique condensée dans le refrain.

2. Le refrain, source de sens

Dans les ballades et chants royaux de Charles d'Orléans, plusieurs types de développements du refrain sont à l'œuvre.

2.1. Développement temporel

Un objet désigné dans le refrain est appréhendé à diverses époques, dans chacune des strophes.

Il en va ainsi, par exemple, dans la pièce XVII dont le refrain est *Le rebours de ma volonté*. La déception du sujet lyrique est tour à tour appréhendée comme un état présent, une situation jugée improbable dans le passé, une certitude quant à l'avenir. Il suffit de se référer aux temps verbaux employés dans chacune des strophes (présent ; passé ; futur) pour corroborer cette analyse. À remarquer, dans le refrain, l'emploi d'un présent de vérité générale qui subsume la différence

⁹ Il en va ainsi de la ballade III, ou encore de la ballade LXXXVI.

des temps, pour affirmer la permanence d'une situation alors donnée comme indépassable. C'est d'ailleurs là le point d'aboutissement de la pièce, cristallisé dans l'envoi : *J'ay toujours [...] / Le rebours de ma volonté*. L'adverbe toujours qui accompagne cette dernière occurrence du refrain lui octroie, bien sûr, une valeur atemporelle ou trans-temporelle.

2.2. Développement logique

D'un seul fait présenté comme une cause ou comme origine, les strophes explicitent les multiples conséquences.

C'est le cas par exemple dans la ballade XXI qui explicite toutes les conséquences qu'il y a *Pour bien et loyaument amer* (refrain), à savoir : endurer de grands maux, puis mériter la pitié. La troisième strophe est délicieusement ambiguë : le cœur oublie les tourments qu'il endure « parce qu'il aime bien et loyalement »... ce que l'on peut entendre de trois façons : l'amour provoque l'oubli des maux, l'amour provoque les maux, l'amour offre l'oubli des tourments que lui-même provoque.

2.3. Développement descriptif

Les strophes dévoilent les diverses facettes de l'objet désigné dans le refrain. Si celui-ci contient déjà une image, les strophes en proposent une expansion, le poète y file la métaphore constitutive du refrain, par exemple. Quand le refrain contient une allégorie, les strophes peuvent lui associer un développement explicatif, pour en révéler le contenu conceptuel, ou un prolongement de type narratif. Ainsi du *Dangier* nommé dans le refrain de la ballade LXVIII et dont on suit les comportements dans le corps du poème.

Le poids du refrain peut être à la fois plus grand et plus subtil. La ballade CVI semble ainsi tout entière sourdre du refrain : *Le beau menteur plain de promesse*, périphrase qui désigne l'espoir. Les strophes développent cette image en exposant d'abord le caractère imprévisible de l'espoir qui ne répond pas nécessairement aux attentes du sujet (c'est donc l'idée de promesse qui est développée : le sujet, guidé par l'Espoir, espérait atteindre *liesse*, ce qui ne s'est pas encore réalisé). Puis, le caractère fallacieux, mensonger de l'espoir est mesuré à son impuissance à agir contre *Nonchaloir* (2^e strophe), ou *Vieillesse* (3^e strophe). La ballade s'achève par un envoi qui, de la description, passe au jugement : l'espoir est coupable. Le terme de *menteur* ne s'entend plus seulement comme un trait qui permet de caractériser

l'espoir, mais comme un défaut, qui mérite une sanction. Raison intervient pour interdire au sujet lyrique de parler davantage de ce mauvais penchant, faisant définitivement pencher la conception de l'espoir du côté de l'illusion trompeuse – alors qu'il pourrait fort bien être du côté de l'attente légitime.

Ce procédé est mis au jour dans la ballade XXXII. Le refrain **●***u coffre de ma souvenance* repose sur une métaphore, développée dans les strophes. Il décrit aussi son propre fonctionnement. Dans le refrain est enclos un sens qu'il faut déployer, comme on ouvre le coffre du souvenir pour en faire sortir différentes évocations du passé, des émotions, ou des objets.

2.4. Développement focal

Divers points de vue s'expriment sur le même objet désigné dans le refrain, comme autant de regards portés dans chacune des strophes.

Dans la ballade XXXVII le *tresor d'amoureuse richesse* est d'abord le don promis par l'Espoir puis, d'après ce personnage même, ce que la dame doit octroyer. Ce trésor est ensuite présenté comme ce que le cœur désire. Enfin, il est ce que l'amant demande à sa dame. Il est donc tour à tour vu du point de vue de l'espoir : un possible ; du cœur : un désir ; du sujet : une requête. On trouve ici l'idée d'une ballade qui s'épanouit autour d'un unique point central, à l'image de ce fameux trèfle dont les trois feuilles se rattachent à un cœur-refrain, selon l'image façonnée par D. Poirion¹⁰ pour décrire la structure de la ballade.

Ainsi, le vers refrain semble doté d'un tel potentiel suggestif qu'on ne saurait l'épuiser dans le cadre de trois strophes. Les vers refrain sont faits pour le réemploi, répétés ils sont faits pour être redits de sorte que leur puissance d'évocation puisse être exploitée. Ce procédé qui joue à l'intérieur du poème vaut aussi dans le recueil. Quelques vers refrain circulent ainsi d'une pièce à l'autre : ils peuvent être repris en *incipit*, autre place fondamentale, pour un vers, dans une pièce poétique. En effet, à l'attaque du poète, il enclenche l'écriture. On voit ainsi le refrain de la ballade X : *Puis qu'ainsi est que de vous suis loingtains* être repris comme premier vers de la ballade XII. La légère variation qu'il subit ne voile en rien le procédé de reprise, qui assure

¹⁰ D. POIRION, *op.cit.*, p. 394.

l'identification de l'*incipit* au refrain : *Puis qu'ainsi est que loingtain de vous suis* (ballade XII, v. 1).

Parfois un refrain est fondu dans la trame strophique d'une nouvelle ballade, comme pour densifier l'expression. C'est le cas pour le vers refrain de la ballade XXXII : *●u coffre de ma souvenance*, qui a été injecté dans la troisième strophe de ballade XXXV (v. 25).

Parfois enfin, un refrain fournit la matière à un autre refrain, qui en sera comme l'écho, distinct seulement par de minimes variantes, ou comme le miroir inversé, en en proposant une radicale antithèse. On remarquera, par exemple, le jeu qui associe les ballades CXXI et CXXII. Dans la première pièce la vieillesse et ses maux sont appréhendés sous l'angle de la résignation, ramenés par le biais du refrain à l'inéluctable destin : il faut bien accepter leur domination, *puis que c'est le cours de nature*. Dans la pièce qui suit, la présence de Vieillesse dans la vie du sujet est vécue comme une intolérable intrusion, que rien ne justifie, alors Vieillesse semble l'accabler sans que le sujet ne comprenne, ni n'admette ce qui lui arrive et l'afflige *sans savoir la cause pourquoi*.

Dans ces cas, le refrain induit bien un mode de lecture particulier qui, sans briser la continuité, au sens de fluidité d'une unique pensée, défait la pure linéarité : sa présence implique que le sens ne se construise pas par associations d'éléments successifs. La lecture progresse selon un approfondissement graduel, la compréhension d'un unique énoncé auquel on revient s'étoffant de plus en plus. Le refrain apparaît ainsi comme point de départ possible d'une démarche heuristique.

Il est à remarquer que ce rôle matriciel peut jouer d'une autre façon. Le refrain sert alors de contrepoint aux strophes ; s'il déclenche une pensée, c'est par un mouvement de heurt, d'affrontement. Il est réponse, contestation, ou réaction, brisure en tous les cas de cette pensée qui voulait s'éployer et dont la linéarité se voit rompue par sa récurrence. Mais cette valeur adversative, ou de provocation, si l'on peut dire, est moins représentée chez Charles d'Orléans. On en trouve, malgré tout, quelques exemples. Le refrain est alors en position flottante, détachée, comme pour corriger, contrer, compléter ou éclairer une pensée qui se développerait de façon autonome. Parfois, il paraît simplement être une ponctuation, donnant à entendre la résonance affective, sensible, du contenu développé dans les strophes.

Il peut scander une requête à la dame comme en un incessant appel, les arguments donnés dans les strophes trouvant une sorte de contrepoint dans le refrain, qui, au-delà de toutes les raisons, donne à entendre l'imploration ou l'irrépressible élan vers l'autre que l'on désire, que l'on interpelle. Le chant royal LIV fournit un bon exemple de cet emploi du refrain. Le mot de *Dame* y résonne et, même si le vers est souvent intégré aux strophes précédentes, il peut être entendu comme une invocation pressante, ardente ou explorée de *la seule maîtresse*, dont le souvenir irrigue la pensée et le nom investit la parole, en une obsession rémanente.

Dans la ballade XL, le refrain en vient presque à être assimilable à un cri. Il casse le développement strophique comme pour donner à entendre une émotion. Coup d'arrêt dans la progression du poème, il fonctionne alors comme contrepoint sensible qui déchire le déroulement de la pensée d'un poignant : *Helas ! et n'est-ce pas assés ?*

Mais cette faculté à faire jouer le refrain à rebours de la strophe ne va pas toujours dans le sens d'une intensification tragique. Dans la pièce LXXXVI, le refrain apporte plutôt une note allègre et joueuse au sein d'un propos qui, sans lui, eût pu paraître grave et douloureux. En effet, les strophes donnent à entendre une véritable entreprise de démystification de la dame dont les stratagèmes amoureux sont décryptés, dénoncés aussi. Mais les deux vers du refrain *Encore ne m'avez-vous mie, / Encore ne m'avez-vous pas* claironnent que le poète est loin de tomber dans de tels pièges. Ainsi, ils opposent à la pénibilité de la situation, une parole joueuse, et par là, distante, parole au demeurant critique, certes, mais aussi, sans doute, un brin provocatrice et enjouée. Elle n'est pas sans rappeler celle d'un enfant moqueur ravi d'échapper aux ruses malicieuses d'un partenaire de jeu... et le lui faisant remarquer par des piques joyeuses.

Si le refrain, de par sa réitération et son intégration, semble conférer au mouvement du poème un dynamisme centrifuge, sa place dans la strophe, place conclusive, caractéristique de la structure de la ballade, lui assure un autre rôle. Parfois complémentaire, parfois concurrent.

3. Le refrain et la construction du sens

La place du refrain, spécifique à la ballade, lui confère un rôle particulier de synthèse et d'articulation du discours. Parce qu'il figure en fin de strophe, le refrain apparaît aussi tel un lieu d'aboutissement, toute une pensée semblant se cristalliser en lui, tendre vers

son élaboration. Par un mouvement inverse à celui décrit précédemment, la ballade épouse alors une dynamique centripète, où tout doit confluer dans l'unique énoncé : celui du vers refrain, qui clôt chaque strophe et la pièce elle-même. De là découlent diverses fonctions du refrain.

3.1. Fonction de cohésion

Le refrain regroupe divers éléments énoncés dans les strophes. S'y rassemblent ainsi les différents traits descriptifs de la dame, éparés dans chaque strophe. Si toutes permettent d'énumérer les beautés, c'est le vers refrain qui, en son unicité, les fait fusionner. Du regroupement de toutes les images naît un portrait complet. À cette fonction de pure synthèse s'ajoute souvent une dimension supplémentaire : le tout étant supérieur à la somme des parties. Car l'appréciation globale de la dame conduit à un dépassement de l'aspect physique, elle repose plus sur des valeurs morales qu'esthétiques de l'aimée. Le portrait fragmentaire est donc unifié dans le refrain et élevé à un niveau supérieur, comme dans le chant royal IX, où l'éloge des *grans biens* [dont la] *Dame est garnie* porte autant sur l'apparence, le comportement, l'attitude que les qualités intellectuelles, sensibles et éthiques qu'ils reflètent.

Plus significatif encore, divers faits, apparemment disparates, qu'énoncent les strophes peuvent être ramenés à l'unité par le refrain. C'est ainsi que, par exemple, divers maux affectant le poète apparaissent tous comme issus d'une même cause : l'action de Fortune, vrai dénominateur commun à tous les tourments dans la pièce C. Dans la ballade LXVIII le refrain désigne l'unique ennemi contre lequel les forces se coalisent.

Un procédé comparable fait qu'autour du même vers refrain énonçant une volonté du sujet se déploient les verbes qui spécifient son contenu : entendre des nouvelles de son correspondant, pouvoir à la faveur d'une paix bien négociée le voir et lui parler, bannir la guerre, et enfin être aux ordres de ce même correspondant, le duc de Bourgogne (ballade LXXXVII).

3.2. Fonction de synthèse

Le refrain récupère divers sens, qui viennent enrichir un énoncé parfois un peu neutre. Ainsi le refrain reçoit une charge sémantique des strophes : son sens s'épaissit au fur et à mesure de la progression de la ballade. Sont typiques de ce procédé les refrains désignant un lieu

ou une époque, un contenu donc, spatial ou temporel, lequel semble se remplir au fur et à mesure que s'enchaînent les développements des strophes.

La ballade XCV fournit un exemple du second cas. La mention neutre de la jeunesse, qui occupe le refrain, s'enrichit de strophe en strophe, ce d'autant plus que la ballade est écrite du point de vue d'un homme âgé, aussi s'est installée une distance critique par rapport au temps révolu. Elle permet d'en apprécier les avantages (perdus) et les erreurs. La jeunesse est donc le temps du plaisir et de la joie (1^e strophe), de la pleine possession de toutes les facultés physiques (2^e strophe), de l'insouciance et de l'égarement (3^e strophe et envoi).

3.3. *Fonction d'extension*

Le refrain semble ainsi se doter d'un sens plus ample, accueillant toujours plus de nuances, de connotations. À ce titre, il devient parfois aussi le lieu d'un glissement de l'expression d'une expérience spécifique à sa généralisation, voire son universalisation. Ce mouvement s'opère souvent dans l'envoi. Les expériences du poète convergent dans une même vérité qui devient valable pour tous. Ainsi, dans la ballade CXVIII, la réflexion personnelle menée dans *la chambre de [la] pensée* aboutit à l'énoncé d'une sagesse universelle.

Si, par la stabilité formelle de son énoncé, le refrain assure un rôle de ligature, cela ne signifie donc pas pour autant que son sens demeure stable. Le rôle fonctionnel a forcément des répercussions sur la valeur sémantique. L'effet de tissage a pour inéluctable effet de créer, par exemple, une représentation plus riche d'un même objet, il donne à appréhender une réalité plurielle. Recevant son sens du contexte, le refrain peut donc voir ses connotations fluctuer, mais aussi sa référence se modifier, dans le cas où il contient des anaphoriques.

Les deux mouvements centrifuge et centripète ne s'excluent pas. Le refrain peut donner le branle à une imagination ou une pensée qui se déploie dans les strophes, et celles-ci en retour, éclairent, explicitent ce qui est potentiellement latent dans une image. Elles en densifient ou enrichissent donc bien la compréhension, elles en révèlent les résonances.

Le refrain est donc le point nodal d'une construction du sens, mais là encore, en fonction des ballades, Charles d'Orléans joue diversement de tous les possibles offerts par ce bien singulier vers.

4. La dynamique du sens

4.1. Effet mimétique

4.1.1. Jouant sur la simple valeur rythmique, l'invariance formelle du refrain, le poète en tire un effet mimétique d'ordre sensible ou intellectuel.

Il peut ainsi faire de ce vers le support d'une prière récurrente, d'une obsession lancinante, d'une angoisse irréprensible, ou d'une lamentation sans fin. Même si cet effet sémantique paraît être le plus simple, le plus immédiat, la répétition du vers reproduisant la répétition d'un fait ou sentiment, il ne faut jamais, semble-t-il, conférer ce sens *a priori* au refrain. Le procédé ne fonctionne que dans des cas particuliers assez peu nombreux¹¹.

Parmi eux, on peut citer la ballade XXVII. Le refrain y désigne une prison, mais il paraît, conjointement, la mimer par une parole elle-même prisonnière, enfermée dans un énoncé clos, figé.

Plus simplement encore, dans la ballade LV, le refrain résonne tel l'écho d'une douleur incontestable, sans cesse éprouvée et réaffirmée, d'un dégoût rémanent de la vie. Dans la ballade LVII, de même, la répétition des mots semble épouser celle des afflictions : *paine, soussi et douleur*. Parfois, le même mécanisme opère pour donner à entendre un cri de joie, allégrement repris, par exemple dans la célébration d'une *bonne nouvelle* (ballade LVI).

4.1.2. Jouant sur la stabilité conceptuelle du refrain, le poète peut aussi en tirer un effet probatoire.

C'est toujours là une fonction mimétique qui est dévolue à ce vers, mais désormais il s'agit de signifier une vérité indépassable. La répétition coïncide alors avec le point d'achoppement de la pensée, elle marque une sorte d'irréductible, ou de vérité intangible, sur laquelle, notamment, le contexte n'a pas prise.

La ballade LXIV en fournit un exemple patent. Le refrain par ailleurs présenté explicitement comme une parole répétitive, impose une sorte de butée au langage : *Tout est rompu, c'est à refaire*. Ce qu'aucune rhétorique ne parvient à contourner, c'est ce dire où se cristallise

¹¹ Virginie MINET-MAHY a d'ailleurs souligné la défiance de Charles d'Orléans envers le pouvoir incantatoire des mots dans « Allégories de la destinée humaine. Esquisse d'un sentiment tragique chez Charles d'Orléans et Pierre Michault », dans *Le Moyen Français*, 43 (1998), pp. 39-59.

le constat d'un échec personnel et, au-delà, où se joue sans doute la faillite d'une conception traditionnelle de l'amour.

Comme pour la valeur mimétique sensible, l'emploi du refrain dans ce sens demeure rare.

4.2. Effet d'enrichissement sémantique

Jouant sur la capacité du refrain à rassembler les divers éléments des strophes, le poète peut tirer des effets d'enrichissement sémantique, de réunification de l'épars. Il parvient ainsi à façonner une représentation complexe.

Tel est le cas dans la ballade XXXIX dont le refrain : *Pour ma maistresse souveraine* semble pourtant *a priori* bien fade et transparent. Il fait d'abord entendre le nom que le poète donne à sa dame. Il s'agit d'une désignation topique et laudative. Puis, les strophes décrivent ce qu'est la dame pour le poète. Dès lors, le refrain désigne celle qui est cause de *maint ennuy*, de *maulx*. Ainsi, le refrain illustre tour à tour les deux pôles entre lesquels se meut le rapport à l'aimée : la promesse de bonheur et la réalité de la douleur que vaut la non-réalisation du désir. Sous le mot de *maistresse* se glissent alors des connotations heureuses comme des notes amères.

Plus subtil est le refrain qui permet de révéler une unité profonde entre des entités qui pourraient être autonomes. Ainsi dans la ballade LXXVIII le refrain correspond à un complément de but, lié à des verbes de sens très différents. Les diverses actions qu'ils désignent semblent alors participer d'une même volonté, concourir à une même fin.

Mais c'est une unité plus symbolique et profonde que peut permettre de construire le refrain. Dans la pièce XCVII, un chant royal, il coïncide avec une proposition subordonnée dont le sujet change de strophe en strophe. Ce sont le cœur et Amour qui, successivement, doivent consulter leurs *papiers*. L'homologie de ces deux entités, acteurs d'un même fait, est-elle une révélation de la valeur métonymique du cœur, comme lieu de l'amour ? voire le signe de la perfection de ce dit cœur dont la conduite est, précisément, en totale adéquation avec celle de l'amour ? Il est un autre point remarquable dans cette pièce : le refrain y fait référence à un témoignage écrit que produisent donc le cœur et Amour. Dès lors, quel que soit l'écrivain, l'histoire consignée, celle des gains et des pertes dus à l'engagement amoureux, demeure la même. Se dégage l'idée d'une vérité qui tire sa

force d'être toujours la même quelle qu'en soit la source, d'une écriture que tous peuvent reprendre et assumer. Pour le dire autrement, l'unité du refrain dissout la différence des locuteurs ou des scripteurs qui en assument la soi-disant paternité. Mais cette neutralisation ne signe pas l'insignifiance d'une parole qui n'implique que peu, d'un mol propos. Tout au contraire, elle dit la force de l'écriture qui subsume l'identité des écrivains.

4.3. Effet de production de sens

D'une façon plus générale, Charles d'Orléans joue de la tension entre invariance de l'énoncé-refrain et variabilité des locuteurs qui l'assument ou des destinataires à qui il s'adresse. La répétition devient là vecteur d'un sens qui n'est pas dit, mais se déduit de la mise en rapport des séquences répétées et de ce à quoi elles se rapportent. Trois possibilités de faire sens se dégagent alors : la mise en relation de séquences autrement disjointes peut signifier, d'abord, la réciprocité parfaite dans le cadre de l'échange amoureux. Elle peut aussi suggérer l'alliance dans le cas des ballades politiques, ou de celles qui décrivent un combat allégorique entre les diverses entités psychiques, constitutives du sujet. Enfin, elle souligne la communauté, dans le cadre d'une prière ou célébration que chacun est amené à reprendre.

Il est à remarquer, cependant, que les diverses fonctions dévolues au refrain peuvent être intriquées au sein d'une même pièce. Le chant royal LXXVI en fournit un exemple probant. Il donne à entendre une prière, scandée par son refrain : *Priez pour paix, le vray tresor de joye !* La répétition est d'abord employée à des fins sensibles, elle crée un effet de litanie. Cette analyse est corroborée par le fait que le mécanisme de reprise n'est pas localisé dans le refrain mais essaime dans toute la pièce, structurée par de fréquentes anaphores. Le refrain se coule ainsi dans un mouvement continu du poème, il participe de cette rhétorique de l'invocation insistante sans l'initier vraiment. Mais, d'autre part, cette même et unique prière, cristallisée dans le refrain, est adressée à des destinataires différents. Dès lors, ils apparaissent réunis autour du partage d'une aspiration identique. Le refrain crée donc une communauté.

La polyvalence du refrain provient donc parfois de sa potentialité à s'adresser à des personnes nombreuses et variées. Mais elle peut parfois se déployer en une véritable polyphonie quand il est attribué à des locuteurs différents. Se joue alors, conjointement, une ouverture (la même séquence verbale ne figeant pas le discours dans

une dimension univoque, monologique, mais laissant la place à l'expression de l'autre) et une unification (la présence de l'autre n'est pas facteur de dispersion, de changement mais, bien au contraire, elle sert presque de confirmation, de réaffirmation du même, depuis un lieu différent). La ballade XXXVI permet de le comprendre. Le même vers refrain : *En esperant que brief vous voye* est assumé tour à tour par la dame et son ami. L'identité de leur voix dit celle de leur désir et le refrain signifie leur amour réciproque, amour qui n'est pas explicité avec une telle clarté dans le reste des strophes, nimbées de la réserve courtoise, de la pudeur et du respect. Le refrain crée un couple fusionnel, usant d'une même langue, représentation plus forte que celle convoquée par les mots eux-mêmes¹².

4.4. Effet de déstabilisation sémantique

Enfin, jouant sur la tension entre l'invariance du contenant et la variabilité du contenu, le poète fait vaciller la valeur même du langage, que ce tremblement du sens soit simplement ludique, venant surprendre le lecteur, ou, plus fondamentalement, qu'il ouvre une vraie interrogation sur le statut des mots, leur poids réel et leur tenue précaire. Se glisse là une réflexion métapoétique à la fois profonde et discrète, de la manière élégante, distancée qu'on connaît bien chez Charles d'Orléans.

4.4.1. Un premier procédé repose sur la fluidité de l'intégration syntaxique du refrain à la strophe, qui induit une fluctuation du statut grammatical de ses composants. Cette modulation engendre des effets de surprise et, parfois, aboutit à une mise en question de la fiabilité du langage.

Le contexte seul peut suffire à donner des acceptions légèrement différentes au vers refrain. Ainsi, le verbe *voir* s'entend de trois façons, dans les trois strophes de la ballade LXXV : observer de loin, se souvenir (voir en pensée) et visiter, parcourir un pays.

Mais c'est plus souvent le changement de statut grammatical qui permet de renouveler la signification du refrain. Malgré sa fixité, celui-ci se prête donc à une grande palette d'emplois, la variété des fonctions grammaticales qu'il prend confère à un énoncé

¹² Nous ne développons pas l'exemple de refrain créant une alliance entre diverses instances, qui fonctionne à l'identique. Mais voir par exemple la ballade XXXVIII qui fait se rejoindre *Doux Penser* et *nonpareille Princesse* pour œuvrer au réconfort du sujet lyrique.

unique une grande souplesse, inattendue, qui rejaillit au niveau du sens. Insérer un même énoncé dans divers contextes n'est pas qu'une prouesse de rhétorique, c'est aussi le saisir sous des aspects divers.

Dans le chant royal LIV, le refrain désigne la dame. Or, il a tantôt la fonction de complément d'objet direct (donc grammaticalement intégré à la strophe), tantôt celle d'apostrophe. Cette fluidité dans l'emploi du refrain est à l'image du statut de la dame, tour à tour incorporée au cœur, ou invoquée comme une personne extérieure. Dame, objet de possession dont le sujet ne cesse de craindre qu'il lui échappe.

Avec l'emploi d'anaphoriques, ce jeu sur la fluctuation de la référence s'accroît. On l'a dit, ils soudent le refrain à la strophe en faisant dépendre son interprétation du contexte immédiat. Ils peuvent être aussi un lieu de bascule du sens puisque, vides de tout contenu notionnel propre, ils se chargent de la valeur que leur confère l'entourage linguistique, la variabilité de celui-ci implique donc une transformation de l'énoncé refrain.

Ainsi dans la ballade LXXIV le pronom personnel *le*, inclus dans le refrain, se réfère au moment attendu par la délivrance puis à la possibilité même de celle-ci. Le vers *Ma Dame, le saurai je ja ?* cache, sous son unité, une question de plus en plus angoissée : saurai-je quand vous atténuez ma peine ? Saurai-je si vous voulez me guérir ou me tuer ? Saurai-je si la douleur de mon cœur vous déplaît ? L'interrogation semble gagnée par un pessimisme croissant. La répétition mime une question que l'on repose parce qu'elle n'a pas reçu de réponse, et qui, ce faisant, devient de plus en plus sombre... On remarquera au passage, de nouveau, que les différents rôles du refrain se superposent. À la valeur mimétique s'ajoute un glissement de connotations : porteur d'espoir, le refrain se change en imploration désespérée.

Ce tremblement du sens peut aller jusqu'à une réelle modification. Mais ce cas demeure rare, le plus souvent seules les connotations varient : le refrain est éclairé par les différents contextes où il apparaît, il y est modulé selon ses diverses fonctions grammaticales, pour chacune de ses occurrences, il reçoit ainsi une charge sémantique nouvelle.

Deux possibilités se dégagent alors : le refrain peut, en retour, absorber cette pluralité, sans toutefois la réduire. En lui se sédimentent les diverses acceptions, connotations, elles s'interpénètrent

pour donner à une même séquence verbale une épaisseur inattendue, comme nous l'avons dit précédemment¹³.

Mais les diverses nuances portées par le refrain sont aussi susceptibles d'entrer en conflit, ou en concurrence, ce qui provoque une déstabilisation du sens, cas lui aussi envisagé plus haut.

Il reste à remarquer que tout est question d'interprétation. Dans la ballade XXV, par exemple, le pronom *les* inclus dans le refrain *Je pry Dieu qu'il les maudie !* change de référent. Il désigne, tour à tour, *Deuil* et *Merencolie*, puis *Dangier* et *Destresse*, et enfin *Fortune* et *Durté*. On peut bien considérer que cette modification n'est que de surface. Dans ce cas, l'unité du refrain subsume les divers ennemis du poète : quel que soit leur nom, tous viennent harceler le sujet, tous sont des traits psychiques qu'il veut combattre et évincer ; ce ne sont donc que des variantes d'un unique désespoir amoureux. On peut au contraire voir là une série de luttes autonomes que doit mener le sujet lyrique, n'ayant jamais fini de se battre contre les forces de dérégulation qui l'habitent et renaissent sans cesse sous des formes différentes. Alors la fixité du refrain dit à la fois l'éternel recommencement de la lutte, jamais achevée, et l'aporie du langage, figé sur son ressassement stérile. La prière ne mène à rien. La malédiction reste vaine. Et qui pourrait l'entendre ? Contre qui la porter ? Pourquoi les mêmes mots peuvent-ils parler d'entités différentes ? Le refrain étrangement par sa souplesse sémantique porte le deuil d'une parole univoque¹⁴.

4.4.2. Un ultime procédé s'appuie sur une opposition entre le contenu du refrain et sa forme. On pense aux refrains qui évoquent le passage, la perte, l'oubli, la dégradation, autant de notions qui contredisent l'idée de répétition, au fondement même de l'emploi de ces vers. Dès lors, deux conceptions antithétiques du langage se donnent à entendre : celle, explicite, qui donne son contenu au refrain, à savoir l'impuissance du langage, sa vanité à éradiquer le cours du temps, à provoquer l'amour, à retenir les êtres, les forces, les bonheurs, et même les désirs. La seconde conception du langage est celle, implicite, qui fonde le fonctionnement du refrain et affirme, par la

¹³ Pour un exemple particulièrement riche de ces potentialités suggestives du refrain, cf. Michel ZINK, « *Mis pour meuir ou feurre de prison*. Le poète, leurre du prince », dans *Mélanges en l'honneur de Philippe Contamine*, textes réunis par J. PAVIOT et J. VERGER, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, pp. 677-685.

¹⁴ Nous rejoignons ici les subtiles conclusions de Jean-Claude MÜHLETHALER, exposées notamment dans *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

réussite même du poème, le pouvoir des mots, leur plasticité, leur aura suggestive. Alors, s'ils ne retiennent rien, et pas même et surtout pas l'amour, ils ont en eux-mêmes une admirable tenue. Qui n'est pas celle des rocs, des certitudes, des acquis souverains, mais celle, plus fragile, plus subtile, plus précieuse aussi, de la beauté. Du geste de résistance, d'élévation que constitue tout travail de la langue contre chaque forme de renoncement et d'abandon.

Le cas le plus emblématique à cet égard est fourni par la ballade LXXII. Le refrain *Tout enroillé de Nonchaloir* y est subtilement intégré aux strophes ; grâce à des changements de son statut grammatical, il se raccorde parfaitement à chacune d'entre elles : sans accroc, sans friction, sans rouille, donc. Voici contredite, par le fait poétique, l'affirmation plaintive du poète de souffrir d'un langage grippé.

Enfin, évoquons le refrain de la ballade LXXXIII : *Il ne faut ja que plus je vous en die*. Le refrain semble avaler, absorber le surplus de paroles qui ne peut être dit. Pourtant, le pronom *en*, qu'il contient, renvoie à des contenus précis, variant de strophe en strophe. Dès lors, ce refrain, lieu du silence, est surtout espace de l'interdit, ou plus précisément de l'*inter-dit* : il s'ouvre à un réseau de suggestions nombreuses. Si le poème déclare donc l'impossibilité de la parole, le refrain célèbre sa puissance. Son pouvoir d'évocation l'emporte sur celui de représentation. Le refrain donne à entendre qu'il y a « quelque chose derrière »¹⁵ le non-dit. Il multiplie les possibles dans une poétique de la suggestion, du caché-montré, du surplus de sens, à découvrir comme on déclôt une énigme. Cette poétique, on le sait, est surtout celle que pratiquera Charles d'Orléans dans ses rondeaux. Là, règne la parole qui tourne en rond : parce que les mots sont riches et qu'on n'a jamais fini d'en faire le tour ? Ou parce qu'ils béent autour d'une impossibilité fondamentale à dire vraiment, complètement ? La question est déjà présente dans la ballade mais se pose avec moins d'acuité et ce, sans doute, du fait qu'elle se localise dans le refrain dont le poids demeure relatif face à celui des strophes.

5. Conclusion

Charles d'Orléans fait preuve d'une grande souplesse dans l'emploi du refrain, lieu de subtiles recherches formelles et d'enjeux poétiques majeurs. Son étude fournit bien un mode d'accès au sens du poème. C'est un ouvroir de sens, s'il l'on peut dire. Pour l'interpréter,

¹⁵ Rondeau LXVII.

il convient cependant de se défier de toutes les interprétations pré-construites et de privilégier les analyses en contexte¹⁶. Si cette précaution s'impose, c'est pour résister aux lectures mécaniques que la répétition irrésistiblement provoque. Il s'agit d'abord de ne pas céder à l'envie d'assimiler la répétition à un ressassement stérile. Car dès lors, elle implique un relâchement de l'attention, face à du déjà lu que l'on peut se dispenser de reconsidérer. Or, la fixité formelle n'est pas gage de stabilité sémantique. Au contraire, le refrain est le lieu d'où semble sourdre un réseau de significations. Là encore, leur appréhension ne doit pas être rabattue, selon un processus simple et rapide, à quelques valeurs prévisibles, tel le mime d'un enchantement, d'une obsession ou d'une rémanence.

Réciproquement, les fluctuations sémantiques du refrain, le déport qu'entraîne indubitablement l'insertion du même dans un contexte autre, sont plutôt à voir comme des nuances, une ramification d'une signification ou déploiement d'une image plutôt qu'une véritable mutation du sens. Dans le refrain s'opère donc un miroitement du même davantage que sa transformation – ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas des cas où celle-ci se produit.

Au final, il ne s'agit pas d'interpréter Charles d'Orléans du côté du mimétisme naïf ni de la subtilité deleuzienne¹⁷. Dans ses ballades et chants royaux¹⁸, c'est plutôt la fixité des mots qui domine mais sans qu'elle soit gage de stabilité du sens.

Et peut-être, dès lors, en sa terrible permanence, et comme malgré elle, le refrain n'est-il plus le lieu des certitudes, des invariants, des étoiles pérennes au firmament troublé des jours et des saisons. Peut-être n'est-il pas même cet espace unifié où viendraient se dissoudre, en une belle et puissante harmonie, toutes les différences, se fondre

¹⁶ Nous rejoignons la conclusion formulée par C. GALDERISI selon laquelle chaque ballade invente son processus herméneutique. C. GALDERISI, *En regardant vers le pays de France. Charles d'Orléans, une poésie des présents*, Orléans, Paradigme, 2007.

¹⁷ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1969.

¹⁸ Il conviendrait sans doute de mener à part une étude de ces deux formes, ce que nous n'avons pas fait ici, préférant privilégier la dichotomie usuelle, celle des éditions modernes comme des manuscrits entre ballades et chants royaux versus rondeaux. Cf. à ce sujet, l'excellente mise au point de C. LUCKEN dans « Le poème délivré. Le désœuvrement de Fortune et le passe-temps dans le manuscrit personnel de Charles d'Orléans », dans *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, textes réunis par M. MIKHAILOVA, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 282-313. De même, il serait bon d'étudier le style de Charles d'Orléans en diachronie : beaucoup de critiques insistent sur la mutation de l'écriture après la captivité en Angleterre. Cf. par exemple C. ATTWOOD, « À propos du livre de joie », dans *L'Écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, dir. T. VAN HEMELRYCK, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 35-42.

les nuances, se dépasser tous les antagonismes et toutes les tensions. Peut-être est-il – et faut-il voir en cela perte ou gain ? – l’ouverture d’un jeu. Jeu de combinaisons multiples du même à l’autre, jeu de relance du désir tissant le sens, le déjouant, nouant les fils, au risque de brouiller le dessin, de faire des sens superposés, emmêlés, l’aveu d’une impuissance d’un dire clair, fuselé, donnant accès au monde vraiment vu. Le jeu avec la langue, comme un renoncement à la faire acte, qui pèse et pose une représentation stable.

Que dit le mot à partir du moment où, inchangé, il convoque tant de disparates émotions, acquiert tant de résonances ? Charles d’Orléans, dans l’emploi souple et varié qu’il fait du refrain, met au jour la plasticité d’un langage, maniable, ré-appropriable, d’un langage qui dès lors devient inapte à dire soit le singulier, soit le transcendant, deux formes de l’insubstituable.

Et sous le geste de liberté audacieuse de celui qui recompose à loisir un nouvel ordre pour le langage (délié de son attache aux vérités substantielles) ne peut-on entendre alors cette troublante question, cette question, elle, permanente, puisqu’un autre poète bien plus tard, la pose :

Est-il vrai, mon amie,
Qu’il n’y a qu’un seul mot pour désigner
Dans la langue qu’on nomme la poésie
Le soleil du matin et celui du soir,
Un seul le cri de joie et le cri d’angoisse [...] ?¹⁹

¹⁹ Yves B●NNEF●Y, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Gallimard, pp. 21-22 [Mercure de France, 1987].