

« A pau de cry »

Lecture et murmure dans la littérature amoureuse de la fin du Moyen Âge

Tristan Fourré
Nantes Université, LAMO UR 4276

RÉSUMÉ. L'étude, qui fait dialoguer le *Voir Dit* avec la production de la fin du Moyen Âge, tente de dépasser le pragmatisme pour étudier l'imaginaire, voire la poétique du filet de voix. En se concentrant sur la lecture à mi-voix, elle envisage le murmure comme érotique, vecteur d'une forme de corpo-réalité, et questionne la posture des amants qui trouvent du plaisir, s'écoutent lire et s'écoutent aimer sur une scène intime où la performance de lecture est jouée par des acteurs qui sont leurs propres spectateurs. La lecture ne relève donc pas seulement de l'intime en tant qu'elle cherche à échapper aux médisants ou parce qu'elle est source d'excitation, mais aussi parce qu'elle conduit à une fragmentation du sujet, qui devient, potentiellement, son propre objet de désir. Les XIV^e et XV^e siècles, marqués par le déclin des idéaux courtois et l'essor de l'auctorialité, interrogent la diffusion d'un sentiment qui s'avère plus bruyant qu'escompté.

MOTS CLÉS : littérature, lecture, érotisme, phonation, manducation

ABSTRACT. The study, which creates a dialogue between the *Voir Dit* and the literary production of the late Middle Ages, attempts to go beyond pragmatism to explore the imaginary, and even the poetics of the thread of voice. By focusing on reading in a low voice, it considers the murmur as erotic, a vector of a form of corpo-reality, and questions the posture of lovers who find pleasure in listening to read and love on an intimate stage where the reading performance is played by actors who are their own spectators. Thus, reading is not only intimate because it seeks to escape slanderers or because it is a source of excitement, but also because it leads to a fragmentation of the subject, who potentially becomes his or her own object of desire. The 14th and 15th centuries, marked by the decline of courtly ideals and the rise of authorship, question the dissemination of a feeling that turns out to be noisier than expected.

KEYWORDS: Literature, Reading, Eroticism, Phonation, Manducation



Introduction : si bas...

« C'est un beau mot en français : "in-time".
In- ouvre, fait lever la voix, donne du
timbre : le i consonné résonne. Puis -time
replie, referme cet élan – cet accent – en
douceur et le rend discret. Ce e muet, se
retirant, laisse indéfiniment mourir : il
laisse murmurer. » (Jullien, 2013 : 33)

Suggérant un lien profond entre signifié et signifiant, le philosophe François Jullien fait du murmure le son même de l'intime. C'est précisément aux murmures et autres chuchotis que nous proposons de prêter l'oreille, dans le cadre de la relation amoureuse. De fait, si la vue est souvent considérée comme le sens premier de l'amour¹, l'ouïe participe activement aux stratégies de séductions, comme le suggère Charles d'Orléans en imaginant fermer les yeux et se boucher les oreilles pour échapper aux multiples tours de l'amour². De surcroît, les amants se font entendre sur la scène sociale, à l'instar du duc des vrais amants de Christine de Pizan, qui exulte de joie en dansant avec sa dame :

Le vëoye par effait,
Dont gayement je houoye
Pour la grant joye qu'avoye,
Si qu'il sembloit que volasse ! (Pizan, 2013 : 180, v. 800-803)

Toutefois, s'il donne de la voix en même temps que des ailes, l'amour peut également faire silence, en particulier lorsque l'amant perd ses moyens en face de sa dame :

Après ce, je li respondi
Si bas qu'a peine m'entendi,
Quar la parole me trembloit
Et tous li corps, ce me sembloit. (Machaut, 1999 : 212, v. 1974-1977)

1 Principale force de l'*innamoramento*, elle est première, d'abord, d'un point de vue chronologique. Parmi d'innombrables exemples, on se souvient que Soredamor accuse ses yeux après être tombée amoureuse d'Alexandre : « "Oel, vos m'avez traïe ! / Par vos m'a mes cuers anhaïe, / qui me soloit estre de foi. / Or me grieve ce que je voi". » (Troyes, 2006 : 86, v. 475-478). Plus globalement, les cinq sens obéissent, dans la philosophie et les théories morales, à une hiérarchie relativement mouvante d'un texte à l'autre. Saint Ambroise accorde par exemple la précellence à l'ouïe : « La fonction de l'ouïe est la plus éminente et son agrément surpasse celui de la vue. C'est pourquoi les oreilles sont plus proéminentes, afin d'offrir le charme de leur décoration et de recueillir tout le cérumen et l'humeur qui s'écoule de la tête en même temps que la voix, répercutée dans leurs replis, pénètre sans les blesser à l'intérieur de leurs sinuosités » (Ambroise, 1982 : 283). Sur cette hiérarchie, voir par exemple (Gally, Jourde).

2 « Mes yeux cligniez et mon oreille close / Tendray, afin que n'y entrent jamais / Par plaisance les amoureux atrais. » (Orléans, 1992 : 206, v. 125-126). On se souvient que l'empereur du *Guillaume de Dole* tombe amoureux de Liénor sur la foi du seul récit de Jouglet : l'amour naît moins *de visu* qu'*ex auditu*.

La voix se met à l'unisson du corps, et c'est en se situant au bord du silence que le cœur peut s'exprimer dans toute sa sincérité (Cerquiglini, 1985 : 192). Ainsi, en-deçà de la fureur³ et au-delà de l'amui, se laisse entendre l'infime, ce que l'on dit à mi-voix, aux frontières de l'imperceptible. Or c'est précisément dans cet infime que pourrait se jouer l'intime, en particulier lors de la lecture qui, en matière amoureuse, privilégie le murmure. Il convient de rappeler que la vocalité du texte médiéval est fondamentale (Zumthor, 1987) et que l'écrit est encore, aux XIV^e et XV^e siècles, profondément lié à la performance orale. Aussi l'émergence d'une lecture visuelle privée, oculaire et silencieuse, n'efface-t-elle pas la lecture à haute voix (Bouchet, 2008 : 27). Plutôt que d'une confrontation de ces deux modes de lecture, il paraît plus juste de parler d'une cohabitation⁴, la transition de l'un à l'autre étant parfois spatialisée, comme lorsque le roi Richard II demande à l'un de ses chevaliers de porter le livre que vient de lui offrir Froissart « en sa chambre de retrait » (Froissart, 1840 : 207). Après sa remise solennelle, le livre parcourt un chemin « vers la sphère intime de la lecture silencieuse » (Boucheron, 2002 : 175) et, au gré de ces pérégrinations, lire devient dans les derniers siècles du Moyen Âge un « motif littéraire, produit de l'imaginaire du temps » (Bouchet, 2008 : 21).

Un des chefs-d'œuvre de Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, en offre une parfaite illustration : roman pseudo-autobiographique rédigé à la première personne durant la seconde moitié du XIV^e siècle, il met en scène l'amour de loin d'un Guillaume vieillissant et d'une jeune femme surnommée Toute Belle. Au fil de leurs échanges épistolaires et lyriques, le poète-musicien se montre particulièrement sensible aux modulations de la voix et à son volume lors des scènes de lecture quiaturent la narration. Afin de préserver le secret de leur amour, les amants se cachent pour lire et écrire, ce qui fait dire à Isabelle Bétemps que Machaut est un « poète de l'intimité⁵ » (Bétemps, 1998 : 305). Chacun lit « entre ses dents⁶ », et l'amour s'épanouit à bas bruit. Or, si les amants cherchent en cela à échapper aux médisants, cet impératif de confidentialité suf-

3 On a parfois tendance à considérer les XIV^e et XV^e siècles comme une ère de bruit et de fureur. De fait, les textes résonnent des cris de guerre, du mugissement des bourrasques, du boucan des foires, de l'écho des cathédrales... La fin du Moyen Âge serait ainsi une période « stridente » (Fritz, 2000 : 10), et les *sound studies* qui se sont développées depuis le début du siècle se concentrent souvent sur les phénomènes les plus assourdissants. Pour un bilan critique récent, voir (Hablott, Vissière, dir., 2016).

4 « Depuis ces voix intérieures jusqu'à la déclamation publique, il y avait place pour toutes sortes de marmottements, de chuchotements, de murmures et de psalmodies sourdes, à peine audibles, mais rendus visibles par le mouvement des lèvres et le balancement probable de la tête ou du buste, autant de formes et de degrés de "manducation de la parole" dont bien des cultures donnent aujourd'hui encore l'exemple vivant. » (Schmitt, 2016 : 214).

5 La notion d'intimité pourrait paraître saugrenue pour une époque holiste et corporatiste telle que l'ère médiévale. Pourtant, la fin du Moyen Âge connaît l'essor de l'individuation, voire de l'individualisation. Sur ces questions, voir notamment (Iognat-Prat, Beos-Rezak, dir., 2005).

6 Cette expression est souvent rattachée à un des péchés de la langue, le murmure (Casagrande, Vecchio, 2007 : 181-186). Cette approche théorique et théologique ne sera pas la nôtre. Dans le domaine de la littérature profane, la question du volume de la voix reste encore relativement peu étudiée, malgré un intérêt de la critique pour les phénomènes de phonation (Anheim). Deux questions ont surtout intéressé les médiévistes : celle de la décrépitude de la voix, en particulier dans les poèmes de vieillesse d'Eustache Deschamps et de François Villon, et celle de la tessiture, notamment autour de Christine de Pizan qui imagine changer son timbre lors de sa métamorphose en homme, dans *Le Livre de la mutacion de Fortune*.

fit-il à expliquer qu'ils baissent ainsi le son ? En d'autres termes, le murmure relève-t-il d'un simple pragmatisme ou induit-il une forme d'érotisme ?

« Dedens / dens » : pragmatique du murmure

Certes, le murmure relève d'abord d'une pragmatique de la dissimulation. Souvenons-nous que dans son *Traité de l'amour courtois*, André le Chapelain définissait le secret comme une condition *sine qua non* du sentiment. Sitôt divulgué, l'amour fanerait :

Celui qui désire donc garder son amour longtemps intact doit veiller avant tout à ce qu'il ne soit divulgué à quiconque et le tenir caché aux yeux de tous. Car dès que plusieurs personnes commencent à en avoir connaissance, il cesse aussitôt naturellement et il connaît le déclin (Le Chapelain, 2002 : 151).

Ces préceptes font bien sûr écho à la menace que représente la figure topique du *losengier*, qui dans le *Voir Dit* s'actualise dans la figure multi-oculaire d'Argus : « [...] et aussi que Argus atout ses .C. yeus ne fait que regarder et espier que nulz n'i atouche, et, s'il en veoit aucune chose oster, il le diroit tantost a Male Bouche, qui le chanteroit a note par tous les quarrefours d'un pays⁷. » (Machaut, 1999 : 570). Or cette angoisse panoptique se double d'une hantise auditive, car si les médisants ouvrent l'œil, ils tendent aussi l'oreille, comme l'explicite Sibylle de la Tour dans le *Livre du duc des vrais amants* : « [...] car quant on vient en la presence d'une haulte dame, toute personne adresce son regard a elle et ses oreilles a ouir ce que elle dira et son entendement a noter tout son fait. » (Pizan, 2013 : 340). Les *losengiers* se caractériseraient alors par une forme d'hyperesthésie, obligeant l'amour à se déployer en sourdine, ce qui se vérifie lorsque les amants se lisent. Ainsi, lorsque Guillaume reçoit une missive de Toute Belle, il prend soin d'opérer le plus discrètement possible :

Les lettres pris et les ouvry,
Mais a tous pas ne descouvry
Le secret qui estoit dedens,
Eins les lisoie entre mes dens. (Machaut, 1999 : 100, v. 780-783)

Le sujet pronominal, ici non-exprimé, s'oppose à la collectivité représentée par l'indéfini « tous », tandis que l'alternance de la négation et de l'affirmation

7 Il appartient alors aux amants d'endormir Argus de telle sorte qu'il ne voie « nes que une taulpe » (Machaut, 1999 : 570), cet animal étant traditionnellement considéré comme aveugle : « Et sachiez que taupe ne voit goute, car nature ne volt pas ovrir la pel qui est sor ses oilz, et ainsi ne valent il neant, porce que il ne sont descouvert » (Latini, 1863 : 252). Dans sa lettre XXXVI, la dame tourne Argus en dérision : « [...] et pour ce je ne doute riens Argus, car s'i[l] avoit encor autant de yeulz que il ha, n'i verra ja chose de quoi Male Bouche doie mesdire. » (Machaut, 1999 : 576).

visé moins l'amplification⁸ que la radicalisation de l'opposition entre le sujet et le collectif, perçu comme une menace. Dans le même temps, « dedens » rime avec « dens » : la barrière dentale verrouille l'espace vocal et la parole n'exède jamais la cavité buccale⁹. De manière similaire, lorsqu'il répond au poème de sa dame, l'amant insiste sur le fait qu'il lui « rescr[it] / Celeement, a pau de cry » (Machaut, 1999 : 76, v. 532-533) : si la poésie est vocalisée, la voix demeure retenue.

Les murmures des amants s'opposent donc à ceux des médisants, comme l'a parfaitement mis en lumière un grand admirateur de Machaut, René d'Anjou, dans son *Livre du Cœur d'amour épris*. Si le Cœur n'envoie pas de lettres à Douce Merci, il mandate dame Pitié pour lui transmettre ses hommages le plus discrètement possible : « Et dame Pitié [...] salua la douce Mercy et se vint asseoir emprés elle, et lui parla a basse voix le plus qu'elle pouoit, combien que Jalouzie et les mesdisans mectoient tousjours paine d'escouter. » (Anjou, 2003 : 388). Mais alors que Pitié chuchote à l'oreille de Douce Merci, Danger grommelle « entre ses dens » et les médisants commencent leurs messes basses¹⁰. Or la dangerosité de ces reproches ne réside pas dans leur volume mais dans leur prolifération, et se situe moins sur un axe vertical qu'horizontal.

Pour s'en protéger, non seulement on murmure l'amour, mais on le claquemure. En effet, il existe une correspondance presque physique entre le faible volume de la voix et l'environnement architectural. On murmure calfeutré dans un lieu clos, si bien que l'on ne sait plus très bien qui de la voix ou de l'espace façonne l'autre : le filet de voix forme un cercle à la circonférence restreinte, actualisée et matérialisée par les murs de la chambre, lieu du retrait par excellence, dans le sillage du *studiolo* italien (Braunstein, 1999 : 605-606). En termes d'acoustique, la chambre est alors un *locus surdus*, pour reprendre les mots de Vitruve dans son *De Architectura*. Étudiant l'acoustique des théâtres, ce dernier préconise de choisir un lieu où la voix « puisse [se] déplacer en demeurant la plus claire possible » (Vitruve, 2009 : 10). La chambre s'impose donc comme

8 Les arts poétiques considèrent cette alternance, courante, comme un procédé d'*amplificatio* (Vinsauf, 1962 : 218).

9 Est-elle-même articulée ? Cicéron détaille ainsi la formation de la parole : « Et puis, dans la bouche est située la langue, bornée par les dents ; c'est elle qui module et détermine le flot inarticulé de la voix, et qui produit des sons distincts et précis, en frappant les dents et d'autres parties de la bouche [...]. » (Cicéron, 2004 : 124). Comme le souligne Sophie Marnette, il peut être difficile de distinguer un discours effectivement prononcé d'une pensée intérieure : « *It is however slightly difficult to clearly distinguish between internal speech and external speech in medieval texts since most texts were oralised (i.e. sung or read aloud). So when characters are said to speak to themselves, that discourse can be presented as being uttered aloud. This is clear in expressions such as "speaking softly so that nobody can hear" or "speaking between one's teeth".* » (Marnette, 2005 : 208).

10 « Mais quant ilz virent dame Pitié entrer en la chambre, ilz commencerent a abaisser leur caquet ; ce non obstant, ilz ne laisserent pas a murmurer et a caqueter ensemble, disans que le deable a bien aportee ceeste vielle maintenant. » Lors de son départ, ils repartent de plus belle : « Lors prist dame Pitié congié pour s'en aller d'illec, mais ce ne fut pas sans murmurer ne avoir des broquars par les mesdisans pour le long parlement qu'elle avoit tenu avecques la douce Mercy. » (Anjou, 2003 : 392). René tisse un réseau lexical de la vocalité malveillante, passant du *murmure* au *caquet* (déverbal de *caqueter*, ayant une origine onomatopéique), en passant par le *broquar* (du verbe *brocher*, qui remonte lui-même au latin *brocchus*, *broccus*, « proéminent, saillant, en parlant des dents »).

l'antithèse sonore du théâtre, assourdissant l'amour¹¹. Semble alors s'établir un jeu de correspondance entre la cavité buccale et l'espace architectural, entre la barrière d'émail et celle de pierre. Les deux espaces préservent ainsi l'intime et il n'est pas anodin que le radical *chambre* soit régulièrement modifié par le suffixe diminutif hypocoristique (*chambrette*) : il s'agit moins de souligner l'exigüité du lieu que son caractère acoustiquement intime¹². Rien d'étonnant, donc, à ce que dans le *Voir Dit* la chambre soit le lieu privilégié de la lecture (Cerquiglini, 2002 : 256-257 ; Demartini, 2001 : 13), où les amants se réfugient pour ouvrir leurs plis :

Quant ma dame mes lettres vid,
Savés comme elle se chevit ?
De bon entendement et sain
Sus son cuer les mist en son sain ;
Et puis elle n'atendi pas,
Ains s'en ala plus que le pas
En sa chambre celement
Et clouÿ l'uis tout belement. (Machaut, 1999 : 156, v. 1334-1341)

La récurrence de certains termes (*uis*, *celement*, *clore*...) transforme la lecture en expérience intime et trouve sa correspondance dans la représentation de l'enceinte architecturale dans les différents cycles iconographiques (Paris, BnF, ms. fr. 1584, fol. 233v. ; Paris, BnF, ms. fr. 22545, fol. 146v.), qui figurent la dame entre quatre murs, à côté de, ou assise sur un lit qui ne restera pas vide bien longtemps...

De fait, la chambre sert également d'écrin aux étreintes amoureuses. Lors de la foire du Lendit, les amants couchent l'un près de l'autre dans l'obscurité la plus totale, nouvel auxiliaire du secret :

Li sergens qui l'uis nous ouvri
De .II. mantellés nous couvri
Et la fenestre cloÿ toute
Et puis l'uis, si qu'on n'i vit goutte.
Et la ma dame s'endormi,
Tousdis l'un de ses bras sur mi¹³. (Machaut, 1999 : 338, v. 3683-3688)

11 Y compris ses manifestations les plus intenses. Il peut s'agir de lamentations, comme celles de Dante dans la *Vita Nuova* : « Et après que ces pleurs se furent un peu calmés, je me réfugiai dans ma chambre, où je pouvais me lamenter sans être entendu [...] » ; « *Et poi che alquanto mi fue sollenato questo lagrimare, misimi nella mia camera, là ove io potea lamentarmi senza essere udito [...]*. » (Alighieri, 2024 : 40-41). On peut également penser au bruit des ébats amoureux et l'on se souvient de la « chambrette de attour [...], bien tendue et tappissée » dans laquelle damps Abbé « confess[e] tresdoulcement » Belle Cousine dans *Saintré* (La Sale, 1995 : 442).

12 Si le mur isole phoniquement, empêchant le son d'entrer et de sortir, il réverbère surtout : en tant qu'épicentre de la correspondance, la chambre est « chambre d'écho » (Corbellari, 2022 : 25). Ce phénomène est notamment perceptible dans les correspondances prosodiques et rimiques qui rapprochent les pièces lyriques que s'échangent les amants.

13 Dans le *Livre du duc des vrais amants*, c'est aussi à huis clos que se tient le rendez-vous des amants : après l'arrivée de la dame, « l'uis on serre » (Pizan, 2013 : 298, v. 2666).

Toutes les issues étant barricadées, la chambre offre la liberté aux amants de s'embrasser et de s'étreindre. L'amour ne peut se contenter de mots et réclame la chair... À moins que l'un n'équivaille l'autre ?

« Bas ton / tañton » : érotique du murmure

De fait, au-delà de cet impératif de discrétion, le murmure semble trouver sa motivation profonde dans son pouvoir érogène. En effet, il semble intimement lié à une forme de sensualité, comme s'il exhaussait le plaisir. Aussi la quantité sonore serait-elle, avant tout, une qualité.

C'est la dame de *L'Espinette amoureuse* de Jean Froissart, un autre admirateur de Machaut, qui peut nous mettre sur cette voie. Alors que son amant vient de lui faire parvenir une ballade, elle la lit à voix basse :

Et ma dame prist lors a rire,
 Qui tost pensa dont ce venoit,
 Et dist : « Cha ! » Quant elle le voit,
 Souef en basset le lisi. (Froissart, 1963 : 82, v. 1290-1294).

Surprise ou mépris ? Comme toujours, les sentiments de la dame de Froissart sont difficiles à saisir. On notera toutefois que le *modus legendi* (« en basset ») est associé à une forme de suavité, suggérée par l'adverbe *souef*. La dame goûterait-elle les mots doux de son amant en les murmurant ? La lecture correspondrait alors à une forme de manducation de la parole, ce que nous confirme la métaphore culinaire régulièrement mobilisée dans le *Voir Dit*, en particulier lorsque Machaut nous dit qu'il prend « joie, plaisance et douce nourriture au lire » et qu'il lit « si souvent que la douce saveur en demeure en [s]on cuer a toutes heures » (Machaut, 1999 : 148-150). Les amants se délectent donc de leurs lettres respectives : non seulement la chorégraphie amoureuse qui se déploie à la lecture se rapproche du lyrisme du cœur mangé¹⁴ (Cerquiglini, 1995 : 113), mais l'imaginaire culinaire transforme la lecture un véritable festin, Guillaume recuisinant là un motif déjà ancien¹⁵. Faisant de la lecture une eucharistie profane, le *Voir Dit* propose une manducation de la parole qui s'écarte du modèle biblique¹⁶ et qui se rapproche de la gourmandise.

14 Sur le lyrisme du cœur mangé, on consultera notamment (Labère, 2021). Le fantasme de l'ingestion de l'aimée sera actualisé à la fin du xv^e siècle dans la *Cárcel de amor*, où Lérian absorbe les lettres de Lauréolle : « Dans le doute, il choisit donc le parti le plus sûr : il se fit apporter un verre d'eau et y jeta les lettres après les avoir mises en menus morceaux ; ceci fait, il demanda qu'on l'assît dans le lit et une fois assis, il les but avec de l'eau ; ainsi son cœur fut pleinement satisfait. » ; « Pues tomando de sus dudas la más seguro, hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas pedaços écholas en ella, y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bevióselas en el agua y así quedó contenta su voluntad. » (San Pedro, 2022 : 228-229). Nous remercions Sarah Pech-Pelletier de nous avoir signalé ce texte.

15 On se souvient de Fénice goûtant le mot de Cligès : « Cil seus moz la sostient et pest / et toz ses max li asoage. / D'autre mes ne d'autre bevrage / ne se quiert peestre n'abevrer, / car quant ce vint au dessevrer, / dist Cligès qu'il estoit toz suens. » (Troyes, 2006 : 294-296, v. 4364-4369).

16 « Il me dit : "Fils d'homme, mange ce que tu trouves : mange ce rouleau, puis va, parle à la maison d'Israël". J'ouvris alors ma bouche et il me fit manger ce rouleau. » Ézéchiel 3, 1-2.

Or cette saveur ne correspondrait-elle pas à un autre type de festin, et la lecture murmurée n'annoncerait-elle pas le plaisir charnel ? La manducation de la parole serait alors le pendant de la rencontre des chairs :

[...]
 Moult doucettelement s'esvilla
 Et moult bassettement toussi
 Et dist : « Amis, estes vous cy ?
 Acolés moi seürement. »
 Et je le fis couardement :
 Mais moult le me dist a bas ton.
 Pour ce l'acolai a taston,
 Car nulle goute n'i veoie ;
 Mais certainement bien savoie
 Que ce n'estoit pas sa compaigne¹⁷ ! (Machaut, 1999 : 340,
 v. 3702-3711).

Nous devinons une forme d'excitation liée au danger, tandis que la sensualité de la scène s'exprime par les suffixes qui unissent les adverbes « doucettelement » / « bassettement » et qui créent une allitération en [s] qui semble vouloir mimer le susurrement des voix. Surtout, la rime « bas ton / taston » vient définitivement lier la voix tenue et le corps nu, et ériger l'oreille en zone érogène. N'oublions pas que dans le *Speculum ad foderi*, ouvrage anonyme du début du xv^e siècle, l'amant est invité à l'embrasser pour éveiller le désir de sa partenaire : « Les endroits à embrasser sont la bouche, les joues, les lèvres, les yeux, le front, les oreilles, les mains, les jambes et le cou¹⁸. » Oui, le murmure est érotique, lorsque les lèvres s'approchent de « cette étrange coquille¹⁹ » que constitue l'oreille, pour reprendre les mots de Pascal Quignard réactualisant le discours médiéval qui rapprochait l'orifice du coquillage (Fritz, 2000 : 65-69). En réalité, les chuchotements possèdent une puissance charnelle indéniable. « Chuchoter aussi peut être de tout le corps²⁰ », d'autant que la propagation du son et des voix, sur le modèle des ondes concentriques, peut être envisagée comme une forme de toucher : « La voix consiste dans le choc subi par l'air. Le toucher, ou le choc, subi par l'air parvient aux oreilles et, en y entrant, il est soumis à un changement progressif. Le toucher reçu par l'air se répercute sur l'air voisin, et ainsi

17 L'érotisme, qui reste ici dans les limites de la bienséance, était nettement plus cru dans les fabliaux : « Et Daviez sa main avale / droit au pertuis desoz lo vandre, / par o li viz el cors li entre, / si santi les paus qui cressoient : / soués et coiz encor estoient. / Bien taste tot o la main destre, / puis demande que ce puet estre. » (Rossi, Straub, éd., 1992 : 100, v. 134-140).

18 « *E los lochs del baysar : es la bocha e els molls della cara et els los pots et los ulls, el front e les orelles et les mans e les pernes e la garganta.* » (Pierreville, éd., 2019 : 86-87).

19 « Les corps se font soudain plus proches de façon mystérieuse [...] / Un jour, ils semblent à jamais proches, sans qu'ils aient besoin de bouger. / Puis la bouche vient plus près de l'oreille à qui l'on veut tout dire. / La bouche se glisse dans les cheveux noirs et roux où elle vient chuchoter. / Les lèvres se mêlent à une espèce de soie mais évitent de toucher cette étrange coquille. » (Quignard, 2016 : 74).

20 « Bien au-delà de ces situations, chaque fois qu'on *donne* de la voix, on se donne dans la voix. Elle est bien alors de tout le corps, sans pour autant crier. Chuchoter aussi peut être de tout le corps. » (Meschonnic, 1997 : 27).

de suite, de proche en proche²¹. » Dans la mesure où la voix est « du corps hors du corps » (Meschonnic, 1997 : 28), ne peut-on imaginer la propagation sonore comme une forme de caresse ?

Pourrait-on, alors, caresser un corps absenté ? Chuchotant les mots envoyés par l'aimé, on s'imagine pouvoir l'êtreindre et la lettre paraît dotée du « pouvoir de recréer la présence de l'amant » (Bétemps, 1998 : 307). Tel est le propre du *medium* épistolaire que de prendre chair, selon un processus que l'on appellera « corpo-réalité », à la suite de Michelle Bocquillon : « Par "corpo-réalité" de la lettre, j'entends sa présence effective dans l'univers amoureux en tant que représentante du corps de l'aimé(e) ; en d'autres termes, la lettre "prend corps" sous l'impulsion des affects. » (Bocquillon, 2004 : 38). La lecture en solitaire ouvre donc, paradoxalement, sur la présence de l'autre.

Cette présentification paradoxale se trouve encore renforcée lorsque Guillaume lit les écrits de Toute Belle sous les yeux de son portrait, autre objet vecteur de corpo-réal :

La pluseurs fois sa lettre lui
Tous seulz, qu'il n'i havoit nullui
Fors moy sans plus et son ymage [...]. (Machaut, 1999 : 420,
v. 4761-4763)

Se tisse un jeu scopique où la dame est à la fois regardée, par l'intermédiaire de sa lettre, et regardante, par l'intermédiaire du portrait. On ne lit que sous le regard de l'autre, et l'espace clos s'ouvre à sa présence. Dans l'autre sens, c'est parfois une tierce personne qui permet à Machaut de regarder Toute Belle en train de lire. Une servante rapporte les paroles de la lectrice à Guillaume qui nous les transcrit à son tour :

Et savez vous qui le me dit ?
Celle qui la presente estoit
Et qui la chaussoit et vestoit. (Machaut, 1999 : 156, v. 1353-1355)

Voilà un témoin bien indiscret, au contact direct du corps de la dame : cet habillage nous suggère, en creux, la nudité du corps aimé. Le binôme « chausser / déchausser » connote souvent la pénétration²² et ce personnage, essentiellement fonctionnel, sert moins la vraisemblance de la narration que son érotisation. Par le truchement du regard ancillaire, nous avons accès à une scène de lecture qui a tout d'une scène de sexe ! Voyeurs, nous pénétrons l'intime de l'intime de la dame, à savoir son for intérieur :

21 « *Vox autem est aer ictus. Tactus ergo uel ictus aeris ad aures uenit, et intrando paulatim alternatur. Tactus enim propinqui aeris propinquiorem percutit, ille succedentem sibi.* » (Saint-Thierry, 1988 : 117).

22 Dans un des rondeaux de Deschamps, la beauté de son pied est mise en avant par la dame coquette et aguicheuse : « J'ay piez rondés et petiz, / Bien chaussans, et biaux habis, / Je sui gaye et joliette. » (Deschamps, 2014 : 358, R. DLIV, v. 24-26).

Et puis elle les print a lire
 D'un cuer qui tendrement souspire,
 En disant que j'avoie tort
 Et cuer nice, rude et entort
 Quant ainsi de li me doubtoie
 Et quant en riens la mescreoie
 Que ses cuers ne fust tous en mi.
 Et souvent en disoit : « Aimmi ! »
 Qu'Amours li disoit : « Belle, plain te ! »
 Si commença ceste complainte,
 Mais pour ce onques ne me maudit. (Machaut, 1999 : 156,
 v. 1342-1352)

« Lire » rime avec « souspire » (v. 1342-1343), ce qui lie la voix au souffle et à l'affect. Se construit sous nos yeux une véritable saynète où la performance de lecture démultiplie ses actants et où la situation d'énonciation s'élargit au gré de la stratification des discours rapportés. La conjonctive complétive des vers 1344-1348 inaugure une construction hypotaxique qui nous permet de suivre l'argumentation de Toute Belle, laquelle déplore le manque de confiance de son amant. L'essence de cette argumentation, fondée sur le reproche et le regret, se cristallise ensuite dans le discours direct : « Et souvent en disoit : "Aimmi !" ». L'interjection, expression privilégiée des affects de l'âme²³, ponctue la lecture et sature l'espace sonore, laissant sourdre l'affliction de la dame.

Or cette exclamation langoureuse n'est que seconde et répond à l'apostrophe d'Amour. En réalité, la chambre de Toute Belle est une chambre d'écho où les murs ne réverbèrent que les troubles intérieurs. Aussi Machaut ne se contente-t-il pas de s'immiscer dans la chambre de sa dame, il en pénètre le cœur et accède à son théâtre mental, d'autant que le trouble de l'aimée va trouver à s'exprimer dans la lyrique : là où *Aimmi* condense l'affliction, la complainte insérée (v. 1356-1397) va la développer. S'établit donc une chaîne sonore et vocale qui nous fait passer du soupir à la lyrique. On transmue donc le *soupir* en *dire* puis en *chant*, à mesure que l'on passe de la lecture à l'écriture, au gré des formulations inchoatives : « elle les print a lire » (v. 1342) ; « si commença ceste complainte » (v. 1351). Grâce au témoin indiscret, l'amant procède à rebours : il ne se contente pas de recevoir la complainte rimée de la dame mais remonte à sa source, à savoir le premier soupir. Dans l'illusion d'une co-présence, il se place au plus près de la voix aimée et se délecte du souffle qui lui caresse l'oreille.

23 « L'interjection apparaît ici comme le vocable propre à cet homme intérieur que saint Augustin avait mis en valeur. Elle permet de révéler dans le langage extérieur d'un être doué de raison cette part secrète de lui-même qui est gouvernée par les affects et n'est connue que de Dieu. » (Lucken)

S'écouter ?

Les choses se complexifient lorsque ce n'est plus un témoin qui nous donne accès à la lecture, mais la lectrice elle-même. De fait, dans sa vingt-deuxième lettre, la dame prend elle-même en charge cette description :

Mais quant je vi vos lettres, onques n'os joie qui si m'alaist au cuer ; car a paine me pos je soubstenir de joie quant je les tins ; car tous li cuers mèsvanuy, de quoi moult de teles dames avoit aveuques mi qui se mervillierent que j'avoie. Et toutesfois li cuers me revint, et m'en alai en ma chambre, disant que je m'aloie reposer un po, et chascuns s'en ala et me laisserent, car il cuidoiient que je fusse moult malade, et si estoie je. Et fermai ma chambre, et leu vos douces lettres, et entendi bien tout le fait ; [...]. Si eu[s] en lisant moult de biens, et moult de maulz, mais je les soubstien bien et me sont moult doulz. (Machaut, 1999 : 406-408)

La joie déborde et Toute Belle manque de s'évanouir. Elle reprend ici une rhétorique traditionnelle qui remonte à la chanson de geste et qui accentue le caractère irrépressible de l'émotion (Thomasset, 2016 : 179). Le compte rendu de la réception occupe la majeure partie de cette lettre, d'ailleurs assez courte. La *narratio* est tout entière occupée par la réception de la lettre, traitée comme une véritable petite histoire, avec un séquençage extrêmement vif, porté par la multiplication de la conjonction de coordination « et ». L'écriture prend pour sujet la lecture, seule à faire événement.

Semble alors s'ouvrir une sorte de jeu d'auto-réflexion dans lequel la dame se regarde aimer en se regardant lire, comme animée par la volonté de se contempler en pleine action. Là où Machaut avait besoin du truchement du portrait pour être regardé, la dame supprime la médiation picturale pour se dédoubler, à la fois actrice et spectatrice de sa propre lecture. Toute Belle évolue seule dans l'espace épistolaire qui tend à devenir un espace scénique autonome et verrouillé dans lequel s'émeut un sujet potentiellement devenu son propre objet de désir.

Il n'est à cet égard pas anodin que la lecture donne parfois lieu à une contemplation de soi. Aussi se fait-elle spéculaire, par exemple lorsque Toute Belle décrypte son nom dans un rondeau envoyé par Guillaume : « J'ai veu le rondel que vous m'avez envoié, et y ai bien trouvé mon nom. » (Machaut, 1999 : 434). Ce rondeau nous sera donné à lire dans la trente-cinquième lettre de l'amant, avec une énigme à déchiffrer :

Dix [et] sept, .V., .XIII., .XIII. et quinze
M'a doucement de bien amer espris. (Machaut, 1999 : 574, v. 6263-6264)

L'arithmétique s'avère relativement transparente (chaque chiffre correspond au rang d'une lettre de l'alphabet), et l'on arrive facilement à former le nom de Péronne. Lire serait-il devenu narcissique ?

Or, si la dame se regarde lire, Machaut se regarde écrire. Ainsi, au sujet de la mélodie de ce rondeau crypté, il se vante de son brio : « Et sachiés certainement que passé ha .VII. ans je ne fis si bonne chose ne si douce a oÿr ; dont j'ai grant joie quant je y ay si bien assené pour l'amour de vous et pour ce que vostre noms y est. » (Machaut, 1999 : 570). En réalité, c'est moins le nom de sa belle qui lui importe que le sien, et c'est dans l'affirmation de son *ethos* auctorial que Guillaume trouve son véritable plaisir. Construit sur le modèle d'une relation didactique (Fasseur, 2006 : 162-194), le *Voir Dit* réhausse le prestige de son auteur. Déjà dans sa dixième lettre, ce dernier goûtait son talent musical : « [...] et, par Dieu, long temps ha que je ne fis si bonne chose a mon gré, et sont les tenures aussi douces comme papins dessalés [...]. » (Machaut, 1999 : 188). La marducation de la parole ne s'actualise plus que dans l'auto-délectation.

Conclusion : si fort...

Reste alors à convaincre son lecteur, et Machaut partage sa création avec des « étrangers », avant même que Toute Belle ne reçoive la mélodie de son rondeau : « Et a couvenu par force que je l'aie baillié ailleurs avant que a vous, car li estranges qui estoient a Reims ne m'en laissoient en paix. » (Machaut, 1999 : 570). Dès sa vingt-cinquième lettre, Machaut annonçait envoyer leurs poésies aux grands seigneurs, toujours plus gourmands. En cette fin de Moyen Âge, à mesure que les notions de paternité littéraire et d'auctorialité se développent, l'impératif de publication transcende l'intime : s'esquisse conséquemment une nouvelle hiérarchie entre les différentes fonctions occupées par l'amant-poète. Désormais compte la gloire littéraire, et le *Voir Dit* tout entier participe du renom de Guillaume, même si celui-ci n'agit qu'à la demande de sa dame (v. 490 sq²⁴).

L'attitude de Toute Belle est bien différente, elle qui est accusée de divulguer à tout vent les lettres de son amant :

Et encor(e) vous ay je couvent
 Que par tout vos lettres flajole
 Et moustre, ne(i)s a la carole,
 Dont ce n'est c'une moquerie
 Et poi y ha qui ne s'en rie. (Machaut, 1999 : 656, v. 7365-7368).

24 Guillaume ne souhaite pas être assimilé à ces vantards blâmés par Raison, sur le mode de la *laudatio temporis acti*, dans une ballade de Deschamps : « Et l'en souloit les grans fais achever / veulent tout reveler, / Dont tele honte recueil / Que tous hommes désormais hair vueil / Quant decliner les voy de leur droit art. » (Deschamps, 2014 : 422, B. DCCCLVIII, v. 22-28).

Le verbe *flajoler*, qui revient quelques vers plus loin²⁵, semble entériner la fin des murmures, partant de l'amour. Livrant les lettres en pâture, Toute Belle pourrait ne plus vouloir berner Argus... Là où, pour ce faire, Mercure « dou flagol chante a bas ton » (Boer, éd., 1915 : 139, v. 3646), la dame, paraît-il, se gausse de son amant haut et fort. Mais ne sont-ce pas de pures calomnies, et le secrétaire qui les accrédite ne joue-t-il pas la même partition que Male Bouche, qui dans *Le Roman de la Rose* « dit a la flaute / C'onques fame ne trova juste » (Lorris, 1992 : 232, v. 3899-3900) ? Peu importe à dire vrai, car Machaut, écoutant cette musique qui monte, s'estime trahi par sa dame :

Et quant j'entendi ceſte note
Que mes secretaires me note,
En mon cuer si fort la notai,
C'onques puis je ne l'en oſtai. (Machaut, 1999 : 664, v. 7510-7513)

Décidément, tout sonne trop fort, et il semble que, d'une manière ou d'une autre, cette fin de Moyen Âge s'écarte des codes de la *fin'amor* pour réfléchir à la publication du sentiment. Que la dame le clame ou que l'auteur l'écrive, il se pourrait que l'amour n'appartienne (déjà) plus à la sphère de l'intime.

Bibliographie

Sources primaires

- ALIGHIERI, Dante, *Vie Nouvelle*, éd. Jean-Charles Vegliante, Marina Marietti, Cristiana Tullio Altan, Paris, Classiques Garnier, 2024.
- AMBROISE (saint), *Hexaameron, Patrologiae latinae tomus XIV*, éd. Jacques Paul Migne, Paris, Garnier, 1982.
- ANJOU, René d', *Le Livre du Cœur d'amour épris*, éd. Florence Bouchet, Paris, LGF, 2003.
- BOER, C. de (éd.), *Ovide moralisé, poème du commencement du quatorzième siècle, tome I (livres I-III)*, Amsterdam, Müller, Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, 1915.
- CICÉRON, *La Nature des dieux*, trad. Clara Auvray-Assayas, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- DESCHAMPS, Euſtache, *Anthologie*, éd. Clothilde Dauphant, Paris, LGF, 2014.
- ROSSI, Luciano, STRAUB, Richard (éd.), *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre, Fabliaux érotiques*, Paris, LGF, 1992.
- FROISSART, Jean, *Les Chroniques de sire Jean Froissart*, éd. J. A. C. Buchon, Paris, Desrez, t. III, 1840.
- FROISSART, Jean, *L'Espinette amoureuse*, éd. Anthime Fourier, Paris, Klincksieck, 1963.
- LA SALE, Antoine de, *Jehan de Saintré*, éd. Joël Blanchard, trad. Michel Quereuil, Paris, LGF, 1995.

25 « Ainsi chascuns me rigoloit, / Pour ce que ma dame voloit / Que nos amours fussent chantees / Par les rues et flajolees / Et que chascuns apperceüſt / Qu'elle m'amoit et le sceüſt [...]. » (Machaut, 1999 : 666, v. 7550-7555). Détail intéressant, le même verbe est utilisé au v. 6907 à propos de l'inquiétant Polyphème, qui cherche à séduire la *crueuse* Galathée, potentielle double de Toute Belle.

- LATINI, Brunetto, *Le Livre du trésor*, éd. P. Chabaille, Paris, Imprimerie impériale, 1863.
- LE CHAPELAIN, André, *Tractatus*, trad. Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 2002.
- LORRIS, Guillaume de, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, LGF, 1992.
- ORLÉANS, Charles d', « Songe en complainte », *Ballades et rondeaux*, éd. Jean-Claude Mühlethaler, Paris, LGF, 1992.
- PIERREVILLE, Corinne (éd.), *Speculum al foderi, Anthologie de la littérature érotique du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2019.
- PIZAN, Christine de, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. Dominique Demartini, Didier Lechat, Paris, Honoré Champion, 2013.
- QUIGNARD, Pascal, *Les Larmes*, Paris, Grasset, 2016.
- RENART, Jean, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, traduction, présentation et notes de Jean Dufournet, texte édité par Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 2008.
- SAINT-THIERRY, Guillaume de, *De Natura corporis et animae*, éd. Michel Lemoine, Paris, Les Belles Lettres, 1988.
- SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de amor*, éd. Carmen Parrilla, trad. Sylvia Roubaud, Paris, Roma, Memini, 2002.
- TROYES, Chrétien de, *Cligès*, éd. Laurence Harf-Lancner, Paris, Honoré Champion, 2006.
- VINSAUF, Geoffroi de, *Poetria nova, Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, éd. Edmond Faral, Paris, Honoré Champion, 1962.
- VITRUVÉ, *De Architectura*, éd. et trad. Catherine Saliou, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

Sources critiques

- ANHEIM, Étienne, « La voix au Moyen Âge », in Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (éd.), *La Voix au Moyen Âge*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, doi : [10.4000/books.pSORbonne.88672](https://doi.org/10.4000/books.pSORbonne.88672).
- BÉTEMPS, Isabelle, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque du XV^e siècle », 1998.
- BOCQUILLON, Michèle, « La "corpo-réalité" de la lettre d'amour », *Dalhousie French Studies*, 2004, n° 67, 37-47.
- BOUCHERON, Patrick, « Signes et formes du pouvoir », in Jacques Dalarun (dir.), *Le Moyen Âge en lumière : manuscrits enluminés des bibliothèques de France*, Paris, Fayard, 2002, 173-205.
- BOUCHET, Florence, *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque du XV^e siècle », 2008.
- BRAUNSTEIN, Philippe, « Le retrait », in Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, « Points. Histoire », 1999, 605-608.
- CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, *Les Péchés de la langue : discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, trad. Philippe Baillet, Paris, Les éditions du Cerf, 2007.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « Un engin si subtil ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1985.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « Ne sont pas mos de cabarès : la lecture selon Guillaume de Machaut », in Olivier Collet et al. (textes réunis par), *Ce est li fruis selonc la letre : mélanges offerts à Charles Méla*, Paris, Honoré Champion, 2002, 255-264.

- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « Polyphème ou l'ancre de la voix », Michel Zink *et al.* (textes réunis par), *L'Hostellerie de pensée : études sur l'art littéraire au Moyen âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1995, 105-118.
- CORBELLARI, Alain, « Clausturation et ouverture dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », *Le Moyen Âge. Revue d'histoire et de philologie*, 2022, CXXVIII, n° 1, 19-29.
- DEMARTINI, Dominique, « Au "vif" du cœur, les lettres du *Voir Dit* entre tradition et nouvel art d'écrire en prose », *Méthode !*, 2001, n° 1, 11-19.
- HABLOT, Laurent, VISSIÈRE, Laurent (dir.), *Les Paysages sonores : du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- FASSEUR, Valérie, « Apprendre l'art d'écrire. Sens de la relation didactique dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », *Romania*, 2006, t. 124, n° 493-494, 162194.
- FRITZ, Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge : le versant épistémologique*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, « Sciences, techniques et civilisations du Moyen Age à l'aube des Lumières », 2000.
- GALLY, Michèle, JOURDE, Michel (dir.), « Avant-propos », *Par la vue et par l'ouïe*, Lyon, ENS Éditions, 1999, doi : [10.4000/books.enseditions.22565](https://doi.org/10.4000/books.enseditions.22565).
- IOGNAT-PRAT, Dominique, BEDOS-REZAK, Brigitte (dir.), *L'Individu au Moyen Âge : individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005.
- JULLIEN, François, *De l'intime : loin du bruyant Amour*, Paris, Grasset, 2013.
- LABÈRE, Nelly, *Gastrono(r)mie. Naissance de la littérature gastronomique*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque du XV^e siècle », 2021.
- LUCKEN, Christopher, « Éclats de voix, langage des affects et séductions du chant. Cris et interjections à travers la philosophie, la grammaire et la littérature médiévales », in Didier Lett et Nicolas Offenstadt (dir.), *Haro ! Noël ! Oyé !*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2003, 179-201, doi : [10.4000/books.pSORbonne.13479](https://doi.org/10.4000/books.pSORbonne.13479).
- MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », in Gérard Dessons (dir.), *Penser la voix. La Licorne*, 1997, n° 41, 25-42.
- MARNETTE, Sophie, *Speech and Thought Presentation in French. Concepts and strategies*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2005.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 2016.
- THOMASSET, Claude, « Références quotidiennes, références médicales », in Georges Vigarello (dir.), *Histoire des émotions. 1, De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016, 178-195.
- ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.