

Xavier BONNIER

LA COMPOSANTE DIALOGIQUE DES *CENT EPIGRAMES* DE MICHEL D'AMBOISE

Parues pour la première fois en 1532 (a. s.), à Paris, chez Alain Lotrian (comme les *Epistres veneriennes*), *Les cent epigrammes*¹ sont une œuvre de jeunesse ou de début de carrière, ce qui doit pouvoir compter dans son appréciation strictement littéraire car, d'une certaine façon, d'Amboise fait ici ses « gammes », selon une pratique soigneuse, sinon besogneuse, de l'*imitatio*². Or, parmi les aspects techniques de son écriture qui méritent l'attention, utiles notamment pour évaluer la marge qu'il se donne au regard de ses modèles, il y a une composante dialogique.

Ce dialogisme est à entendre à trois niveaux, de littéralité décroissante :

Tout d'abord, le dialogue comme discours rapporté, soit l'inclusion dans le récit de discours expressifs ; comme il y a une composante dialogique dans les *Fables* de La Fontaine, avec un art particulier du dialogue à deux ou plusieurs voix ;

Ensuite, les multiples dialogues, à la fois implicites et explicites, avec les dédicataires du recueil et de chacune des pièces ; ils servent la stratégie de requête mécénale du bâtard talentueux, mais poursuivi par la malchance ;

Enfin, un « dialogue » entendu comme métaphore de la reprise des écrits dont il s'est inspiré : essentiellement le carme Baptiste de Mantoue, Baptista Mantuanus (pour la *Complainte de Vertu*), Girolamo Angeriano (pour les *Cent Epigrammes*), et Ovide (pour la fable de *Biblis et Caunus*) ; on notera cependant que seuls le Mantouan et Ovide sont explicitement cités comme source par l'auteur, qui préfère laisser deviner l'influence directe d'Angeriano.

Les contraintes volumétriques, et une connaissance encore imparfaite des circonstances biographiques précises qui entourent la composition des *Cent Epigrammes*, interdisent de traiter en profondeur les textes illustrant les deux dernières acceptions à ce stade du travail d'édition critique³. En revanche, le premier genre de dialogue, le plus concret, et le moins matériellement contestable, à la fois s'impose comme sujet de recherche assez logique et fréquent sur les auteurs de l'époque – ainsi ai-je tâché, naguère, de faire le point sur les dizains dialogués dans *Délie* de Scève⁴ –, et constitue une première façon d'aborder la troisième acception, autrement dit l'intertextualité ascendante. C'est d'autant plus tentant que l'éditeur moderne de l'*Erotopaegnon* d'Angeriano note que celui-ci se signale déjà par son goût tout particulier pour la forme dialoguée. C'est, à ses yeux, un procédé « *particularly*

¹ Titre original (transcription diplomatique) : *Les cent epigrammes avecques la vision, la complainte de vertu traduyte de frere baptiste Mantuan en son livre des calamitez des temps, et la fable de l'amoureuse Biblis et de Caunus traduyte D'ovide par Michel damboise dit lesclave fortune seigneur de Chevillon. On les vend a Paris en la rue neufve nostre dame a l'enseigne de l'escu de France par Alain lotrian Et a la galerie du Palays par Jehan longis. Cum privilegio. C'est le privilège accordé pour deux ans, imprimé au verso, qui est daté du 6 mars 1532 (ancien style).*

² N'ont été publiés jusque-là (pour les attributions incontestables du moins) que *Les complaintes de l'esclave fortuné* (Paris, 1529), *La Penthaire de Lesclave fortune* (Paris, 1530), *Les bucoliques de Frère Baptiste Mantuan* (Paris, 1531), et *Les Epistres veneriennes de l'Esclave fortuné* (Paris, 1532). Même si plusieurs versions seront parfois données d'une même œuvre, la plus grande partie de la production de Michel d'Amboise se fait après 1533, jusqu'à sa mort en 1548.

³ Entreprise collective en cours, à paraître aux éditions Honoré Champion, sous la direction de Sandra Proveni.

⁴ X. Bonnier, « Les Dizains dialogués dans la *Délie* de Maurice Scève », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXIV-3, Genève, Droz, 2002, p. 579-604.

*prominent*⁵ ». Et néanmoins, exploration faite du corpus des pièces dialoguées en général, et des reprises qui pour l'instant ont pu être détectées avec sûreté⁶, cette propension au dialogue est encore accentuée chez d'Amboise.

Le corpus envisagé pour cette acception du « dialogisme » est constitué d'une vingtaine de poèmes, ce qui équivaut tout de même au cinquième du recueil. N'ont été retenues de surcroît que les épigrammes qui présentaient au moins deux répliques en discours direct, pour qu'il y ait un minimum de « vrai » dialogue et de sensation de *mimesis* chez le lecteur, car le discours indirect, qui pourrait relayer les mêmes informations primaires, la suscite beaucoup moins en raison du gommage des marques émotives ; et ne seront ici étudiées de près que celles dont la source chez Angeriano (c. 1480-1535) est absolument incontestable, quelques cas restant en souffrance⁷. Notons à toutes fins utiles que le corpus ainsi délimité fait apparaître une stabilité du dialogisme sur l'ensemble du recueil (il n'y a pas plus ni moins d'échanges de répliques vers le début ou vers la fin, ou dans telle ou telle zone).

L'édition de référence pour Angeriano est celle d'Allan M. Wilson chez Nieuwkoop, De Graaf Publishers (1995), mais le texte reproduit ici est celui de l'édition en ligne sur le site *poetiditalia (in lingua latina)*⁸. Comme c'était la solution de commodité pour reproduire le texte de l'*Erotopaegnon*, tout n'a pas été repassé au peigne fin, et il peut donc subsister quelques coquilles présentes sur la page du site. Mais une vérification exhaustive n'a révélé aucun détail aberrant, et ces éventuelles coquilles n'auraient strictement aucun impact, eu égard à la masse textuelle devant être prise en compte.

Le constat général qu'autorise la confrontation de l'œuvre-source et de son imitation, et qui n'allait pas de soi, est que dans une minorité de cas, d'Amboise abrège le discours rapporté, que dans une majorité de cas il l'augmente, tant en quantité de répliques qu'en longueur de contenu de ces mêmes répliques, et qu'il privilégie de façon plus générale les effets de présence. Afin de laisser le lecteur juge de l'ampleur du phénomène, mais aussi de l'intérêt de certains détails de transformation scénaristique, le choix a été fait, quelle que puisse être la lourdeur apparente du résultat, de fournir l'intégralité des textes français et latin à la suite l'un de l'autre.

Mieux vaut commencer par les exceptions, puis suivre les poèmes dans l'ordre où ils apparaissent dans le recueil⁹, quitte à renoncer à un classement – toujours un peu subjectif – en termes d'intensité :

1

Le numéro 22 fait mentir la règle de plus grand dialogisme chez d'Amboise : celui-ci n'a retranscrit au discours direct que l'ordre formulé par Cupidon, l'espace de six petites syllabes, sur deux vers, et non la longue réponse de l'Amant (v. 5 à 8 chez l'Italien), qu'il transforme en récit explicatif :

⁵ G. Angeriano, *Erotopaegnon : a Trifling Book of Love*, éd. Allan M. Wilson, Nieuwkoop, De Graaf publishers, 1995, p. 240.

⁶ Quelques rapprochements demeurent incertains, à cause notamment de la pluralité de variations à l'intérieur de certains thèmes-titres largement représentés dans les deux recueils (le portrait peint, la belle au miroir, l'accident domestique, le dialogue à trois avec Cupidon, etc.).

⁷ Par exemple les pièces n^{os} 52, 53, 55, 88, 96 : elles semblent prendre un simple prétexte discursif chez Angeriano, sans rien de bien précis qui permette d'isoler une pièce source plus qu'une autre.

⁸ Adresse URL : <http://www.poetiditalia.it/public/testo/testo/ordinata/pf2171829> (page consultée le 26 avril 2019). Ce texte ne présente pas de différence importante avec celui qu'a pu consulter d'Amboise dans l'édition *princeps* d'août 1512, à Florence, chez F. di Giunta. L'œuvre se retrouve ensuite dans le recueil *Poeti Tres Elegantissimi* (avec les poèmes de Jean Second et Michel Marulle) de 1582.

⁹ Celui de Michel d'Amboise s'entend, l'ordre des emprunts n'étant pas du tout aligné sur celui des textes sources.

Ung amoureux de la cruaulté
de s'amyé
Amours estoient avecques ma maistresse
Et chascun d'eulx mortellement me blesse
Elle des yeulx : et luy de quelque dard
Je me deffens : mais leur assault me presse
Si durement que ma deffence cesse. 5
Demy vaincu, me crie amours : « Soudart
Rends toy à moy ! » Et je fuitz d'autre part
En me faisant prisonnier de la belle
Que je cuydois plus douce que rebelle.
Mais qui croira maintenant en visaige ? 10
Trop plus que amours je la treuve cruelle
Depuis le temps que suis en son servaige¹⁰.

14. de Caelia

*Stabat Amor, stabat mea Caelia, uterque favillas
In me vertebant, hic face et illa oculis.
Victus eram, victus, cum fallax ore rubenti
Dixit Amor, « iaculis da tua corda meis,
Tete redde mihi. » Dixi, « me reddo puellae, 5
Non tibi ; tu saeva cuspede regna tenes.
Illa meis ornet spoliis sua templa, gravique
Illius ante pedes compede vinctus eam. »
Haec simul ut fudi trepidanti pectore verba,
Alligor, atque libens do mea colla iugo. 10
Quis credet fronti ? visa est tunc mitis, at illa,
Illa magis feta tigride saeva fuit.*

2

Le numéro 90 est très comparable comme exception, Angeriano insérant une réplique de plus que son imitateur (la demande du dieu est chez lui au discours direct, avec de surcroît la tonicité d'une apostrophe à l'impératif). Mais la masse de discours direct totale est identique.

Amours donna à m'amyé son arc
au change d'ung boucquet
M'amyé avoit ung boucquet tresplaisant
Amours le voit et luy a demandé.
Elle respond : « Je t'en feray present
Si tu me veulx donner ton arc bendé »
Amours soubdain son puissant arc turquoys 5
Ses traitz legiers, et son velu carquoys
Luy a donné : elle de l'autre part
Luy faict le don de son boucquet : heureux
Amours s'en va, et ma dame s'en part
Avecques l'arc : dont je suis langoureux¹¹. 10

112. de Caelia et Cupidine

Caelia conspicuos ornat flore capillos.

¹⁰ F^{os} 32 v^o-33 r^o.

¹¹ F^{os} 53 v^o-54 r^o.

*Captus Amor pulchri floris amore refert,
« Da mihi, diva, tuum florem. » « Do, » Caelia, « florem, »
Inquit, « Acidalias si dabis ipse faces. »
Accipiens florem, puer hic sua tradidit arma. 5
Sic Amor it laetus flore, puella face.*

Tout le reste, peu ou prou, relève d'une écriture amplificatrice parfaitement consciente, si nombreuses sont, en effet, les occasions de se régler sur la simplicité des énoncés de départ.

3

La pièce numéro 2 est une extension remarquable des minuscules discours rapportés d'Angeriano (chez qui Phébus et Vénus sont beaucoup plus laconiques) :

Qui a contraint l'acteur faire Epigrames.
D'estre poete ung grant desir j'avoye
Parquoy soubdain je me mis en la voye
Pour aller boire à la sainte fontaine
De Parnasus : de tout bon sçavoir pleine
Et tant je fuz sans que aucun me desvoye 5
Que j'y pervins : lors le soing que j'avoye
Veult que j'en boyve : o[u] jusque à perdre alaine
Phebus me vit : qui me dist : « tu pers peine
Ce n'est pour toy : le boire t'en deffends »
Lors il me fuit de ces lieux triumphans 10
Et je m'en voys dolant, triste, et confuz
D'avoir soutains¹² ung si honteulx reffuz
Mais au retour je rencontre Venus
(À son visaige assez tost la congny)
Qui doucement me donna ce propos 15
« Va mon amy : va-t-en boire en Paphos
Une fontaine autant belle : que celle
Où maintz ont beu fust puceau, ou pucelle »
Je m'y en voys : et de soif enraigé
Mon estomac en ay si fort chargé 20
Que suis contraint maintenant esvomer¹³
(J'ay bien grant paour que n'aye trop songé)
Le fort venin d'amours leans¹⁴ plongé
Qu'elle me fist alors boire et humer¹⁵.

3. de seipso

*Aonium, ut fierem vates, haurire liquorem
Optabam, et lauri nectere fronde caput.
Accessi ad fontes. Vidit me Phoebus ab alto
Culmine. "Quae poscis dona negantur," ait.
Eiectus, flevi. Tandem, miserata labores, 5
Alma Venus, "Paphias i bibe," dixit, "aquas."
Accessi, et sitiens absorpsi mixta venenis*

¹² Enduré, subi.

¹³ Vomir.

¹⁴ Là-dedans.

¹⁵ F^{os} 27 r^o-27 v^o.

*Pocula, et ignifero mersus in amne fui.
Nunc haec poena mihi, nam dicere cogor amores,
Non carmen, fati cantor et esse mei.* 10

4

Si l’allongement du discours rapporté en style direct n’est pas aussi accentué entre l’épigramme 80 d’Angeriano et le poème numéro 5 de Michel d’Amboise, la proportion passe de dix vers dialogués pour seize, à dix-sept vers dialogués pour vingt-trois, soit de moins des deux tiers (62,5 % exactement) aux trois-quarts environ (74 % exactement).

D’une damoiselle appelée Ysabeau.
Comme filloit Ysabeau sa quenoille
Soubdainement en son lain¹⁶ le feu vole
Et ne scet on de quelle part il vient.
Sa chamberiere a dit : ainsi que folle
« Le dieu d’amours qui toute(s) chose afolle 5
A faict cella : car tresbien luy souvient
Que ton dur cueur, avecq luy ne convient
Et qu’il n’a peu par cy devant tant faire
Par les flambeaulx : qu’il l’aye peu deffaire
Qui est pourquoy en ton lain maintenant 10
A faict voller ce feu » : incontinent
Une grant vieille orde, et laide parla
Disant : « je croy que ce n’est point cella
Mais au rebours je pense en mon couraige
Que n’est [*sic*] ung faict en façon de presaigne¹⁷ 15
Qu’ung jour sera damoiselle Ysabeau
Comme est le feu sur tous eslemens beau
Pour sa beaulté exstimer sur toute¹⁸ »
Lors Cupido : qui leur propos escoute
Leur dit ainsi : « puisque de loing les dieux 20
Et les humains Ysabeau brusle et art
Elle peult bien du feu que d’elle part
Brusler du lain tant prochain de ses yeulx »

80. de Caeliae flamma

*Caelia dum teretem niveo sub pollice fusum
Torqueret, lateri staret et alba colus,
It linum in flammis. Unde hic accesserit ignis
Ignoratur. Ait serva, « cremavit Amor ;
Nam, dum corda nequit, quae sunt adamantina, miris 5
Insidians voluit lina cremare rogis. »
Inquit anus, « hychni fuit haec scintilla propinqui. »
Blanda sed augurium credidit esse parens.
« Aut haec, » dixit, « erit fulgens regina, regetque
Non fallor ! terras et mare signa patent !, 10
Aut haec aeternum infiget tellure trophaeum
Ob formam. Vivas !, filia, fulsit apex. »
Talia dum referunt, telis armatus et arcu*

¹⁶ Lin, fil à tisser.

¹⁷ Je propose de comprendre : « que c’est un faict en façon de presaigne », la négation ne se justifiant nullement.

¹⁸ Vers faux (9 syllabes seulement).

Venit Amor. Blandos sic dedit ore sonos :
« *Si, longe aspiciens, haec urit lumine divos* 15
Atque homines, prope cur urere lina nequit ? »

5

Le poème numéro 7 présente le même genre d'amplification, avec le déploiement d'un argument *a fortiori* :

D'une Katherine.
Kathin alloit bien montée à la chasse
Portant espieu. Cupido la pourchasse
Avecques¹⁹ son arc : et luy dit : « combatons
Puis qu'ainsi est que nous avons bastons. »
Elle respond : « amours que pense tu 5
Longtemps y a que je t'ay combatu
Sans estre armée : à present je le suis
Retourne t'en, et plus ne me poursuis
Car seure suis que tu seroys batu²⁰ ».

Angeriano est plus bref, surtout dans la réponse de Caelia :

19. de Caelia et Amore
Ibat venatum in silvas telumque gerebat
Caelia, et alipedi maxima stabat equo.
Obvius it volucris puer illi, telaque vibrans,
« Certemus, » fatur, « dum geris arma, simul. »
Caelia sed, tenerum ridens, ait, « arma gerentem, 5
Stulte, petis ? non te vici ego inermis ? abi. »

Scève a traité ce *topos* de la victoire de la Belle dénudée sur Cupidon armé (moyennant cependant une grosse différence de scénario) dans *Delie*²¹.

6

La pièce numéro 15 est assurément l'une des plus chargées en discours direct, qui occupe 80 % de la masse verbale, comme chez Angeriano. Et, comme chez lui, le dialogue s'étend sur six répliques en tout pour deux interlocuteurs seulement, ce qui fait de la pièce l'une des plus agonistiques du recueil ; la dernière, très longue, est attribuée au peintre, qui finit de se justifier en intégrant un discours rapporté imaginaire (l'avertissement dissuasif peint sur son front), ce qui en fait un *conchetto*. Les vraies différences tiennent à des détails plus intéressants qu'il n'y paraît : d'une part, d'Amboise opère deux collages immédiats de discours rapporté, le début des deuxième et troisième répliques d'Ysabeau venant juste après la fin des première et deuxième répliques du peintre, ce qui relègue les verbes introducteurs aux extrêmes, là où Angeriano ne le fait qu'une fois (voir la succession des vers 12-13) ; d'autre part, il se permet même, à la seconde occasion, de ne pas verrouiller et assigner le discours direct par un verbe introducteur postposé (v. 14).

¹⁹ Dissyllabique (élision du -e- final).

²⁰ F^{os} 28 v^o-29 r^o.

²¹ *Delie, objet de plus haulte vertu* (Lyon, 1544), dizain 67 (« Amour des siens trop durement piteux... »). *Delie* retrouve l'arc que Cupidon pleurait d'avoir perdu, et à Vénus / Cypris, qui la met aussitôt en garde contre l'efficace d'une arme dont elle a elle-même été victime, répond qu'elle a déjà « vaincu toute nue » le petit dieu « tout armé ».

Ung amoureux de s'amyne appellée Ysabeau
 Ung jour se vit painte sur ung tableau
 Nue de corps ma maistresse Ysabeau
 Et à se veoir prenant quelque plaisir
 Au paintre dist, « Où te fut le loysir
 De me veoir nue, et de corps et de cuyse ? » 5
 Respond le paintre : « Il n'est riens qu'on ne puisse
 J'ay ta façon sçeu²² de par celuy
 Qui est à toy trop plus : qu'il n'est à luy
 – Comment (dist elle) a il peu me veoir nue
 Veu que de luy à peine suis congneue ? » 10
 Le paintre lors : « Le mal de toy rebelle
 Entendre fait, combien ta forme est belle
 Puis que douceur en ma face on ne licit
 Douce pourquoy me paintz tu ? » Lors il dit :
 « Ton beau visaige or privé de courroux 15
 Donne à penser le tien cueur estre doux
 Mais si tu veulx en ta formose²³ face
 Monstrer rigueur. Il est besoing que fasse
 Ces vers y mettre : en forme d'escripture[:]
 « Va loing d'icy humaine creature 20
 Car si cruel que moy n'est ung sanglier
 Je suis ung roc : si espex de nature
 Qu'ung laz d'amours ne me pourroit sanglier²⁴ »

63. de Caelia et pictore

*Se nudam aurato dum spectat Caelia panno,
 Et picturatum tangere gaudet opus,
 « Dic, ubi me, pictor, vidisti corpore nudo ? »
 Fatur, « ubi candens et sine labe femur ?
 Dic, ubi crura, pedes, mammas et cetera membra, 5
 Quae tam veridico scripta colore vigent ? »
 Sic pictor : « dubitas quid nunc ? sum doctus ab illo
 Qui tuus est vero corde fidelis amans. »
 Quo pacto illa refert, « me nudam vidit amator ?
 Illius ex omni parte fugatur amor ! » 10
 Tunc pictor : « maeror pallorque illius et ardor
 Ostendit, quantum sit tua forma decens. »
 « Si sum tam taetrica, et qui me sectantur amantes
 Expallent, mitis cur ego pingor ? » ait.
 Cui pictor, « placidum facies tua signat amorem ; 15
 Quod latet in tacito pectore nemo videt.
 Saevitiam in pulchris si vis ostendere membris,
 Pinge superciliis haec fera verba tuis :
 I procul hinc, hospes : sum feta saevior ursa.
 Sum lapis, et qui me poscit, inanis erit. » 20*

²² « sçeu » est dissyllabique ([sy-ə]).

²³ Belle.

²⁴ F° 31 r°. « Sanglier » = sangler, ceindre, donc emprisonner.

Le poème 28 fait partie de ces cas-limite en matière d'amplification, si imposante est la disproportion entre le texte latin de départ et le texte d'arrivée en français : visiblement inspiré par un modeste distique d'esprit ludique, dans la plus pure tradition de l'épigramme spirituelle structurée en demande / réponse, d'Amboise ajoute des répliques, de l'action, du commentaire, et transfigure littéralement, dans un esprit nettement plus narratif, ce qui dès lors n'apparaît plus que comme un embryon ou un simple prétexte ; chez Angeriano, l'argument est d'une grande pureté topique : Vénus demande à Cupidon de réchauffer de ses flammes Caelia frigorifiée, mais son fils lui répond qu'elle les lui a déjà toutes dérobées. Chez Michel d'Amboise, non seulement la transcription de ces deux répliques est en soi plus longue (d'abord un vers entier contre un hémistiche, puis deux vers et demi contre deux tiers de vers), mais Vénus, irritée de la réplique de Cupidon, lui ordonne de se servir par défaut d'un flambeau, et l'enfant s'exécute avec un effet plutôt inattendu, le cœur de la jeune fille brûlant complètement et envoyant une étincelle fatale sur l'amant.

Ung amoureux de la rigueur d'une Perrette s'amyé

Venus disoit quelque jour à son filz :
 « Perrette a froit : vueile la rechauffer »
 Amours respond : « Ma mere je ne puis
 Car de mon feu privé du tout je suis
 Et de luy seul tu la vois triumpfer » 5
 Venus se print de despit à ronfler²⁵
 En luy disant : « C'est toujours ta coustume
 De faire tout sans mon commandement
 Prens ce flambeau : et de rigueur l'alume
 Eschauffe l'en sans tarder longuement » 10
 Alors amours s'en vint directement
 Devers Perrette et la treuve si seiche
 De doulx mercy, qu'ainsi comme une mesche
 Brusle son cueur du thison de rigueur
 Moy estant là : j'en sens une estincelle 15
 Qui me brusla si fort enprès l'esselle
 Que j'en perdis mon sens et ma vigueur²⁶.

119. De Venere et Cupidine

Cypris ait nato, « da flammis ; Caelia friget. »
Natus ait, « flammis possidet illa meas. »

La trente et unième pièce respecte la proportionnalité entre discours direct et récit, ainsi que la longueur globale, qu'affichait la source italienne : douze vers pour dix, et deux répliques qui brodent légèrement par rapport à la simplicité initiale, notamment sur la base de l'adjectivation (« venerable », « trestre », « semblable ») et de l'adverbialisation (« ainsi », « toute »).

De la beaulté de madame Ysabeau

Ainsi qu'ung jour la deesse d'aymer
 Se promenoit au long de la grant mer
 Son filz amours ses aisles y estand

²⁵ Enfler, gonfler.

²⁶ F^{os} 34 r^o-34 v^o.

Incontinent pour icelle enflammer
 Ung dart luy gette, elle l'ardeur sentend²⁷ 5
 Luy crye : « Ha filz soys ton feu retardant
 Je te requiers ainsi ne me brusler »
 Honteux devint quant il ouyt parler
 Venus sa mere, et luy dist en pleurant :
 « Pardonne moy ma dame venerable 10
 Je ne vouloys ce dart trestre tirant
 Mais à Babeau : qui est toute semblable »²⁸.

29. de Venere et Cupidine

*In fulva dum pulchra Venus spatiat arena,
 Et pelagi spectat maxima regna sui,
 Venit Amor sumpsitque faces. Fax, missa per auras,
 Ussit Acidaliae mollia corda deae.*
 Novit ut illa sui rutilantia spicula nati, 5
Vociferat, « quid me, nate proterve, cremas ? »
*Palluit audito matris clamore Cupido,
 Palluit, utaque silex obriguere comae.*
*Flens tandem dixit, « non est tibi Caelia dispar ;
 Hanc volui, non te (parce !), ferire deam. »* 10

9

Le poème numéro 40 consiste intégralement en un dialogue entre l'Auteur et la Fortune. Angeriano donnait (déjà) tout exclusivement en discours direct, mais d'Amboise double purement et simplement la longueur de l'échange verbal (vingt vers au lieu de dix).

L'acteur et fortune.

« Mais qui es tu ? – On m'appelle fortune
 – Pourquoi as tu corpulence de femme ?
 – C'est pour autant que je suis importune
 Mobbille, faulce, et d'inconstance fame
 – Tu es sans yeux ? – Quant je donne des biens 5
 Ils sont donnez : sans y regarder riens
 – Tu es debout sur une boulle ronde ?
 – Pour demonstrier que les biens de ce monde
 Sont inconstans, et de peu de durée
 – Ta dextre main d'une verge est parée ? 10
 De l'autre tiens ung cornet plains de fleurs [?]
 – Ostancion la dextre des honneurs
 Faict aux humains²⁹ : de mes biens la senestre
 – Je m'esbahis consideré ton aystre,
 Ton oppulance, et ton credit congneu 15
 Comme ton corps demeure tousjours neu ?
 – Il ne fault point pour cela t'esbahir
 Car puis qu'il est ainsi : que tout je donne
 Nature veult : et toute loy l'ordonne
 Que je ne doibz de quelque bien jouir »³⁰. 20

²⁷ Sentant.

²⁸ F^o 35 r^o.

²⁹ Comprendre : « ma main droite fait ostension des honneurs aux humains ».

³⁰ F^{os} 37 v^o-38 r^o.

46. de seipso et Fortuna dialogus

*Quae tu ? dic. Fortuna vocor. Cur femina ? Quod sim
 Mobilis et fallax, et sine lege fluam.
 Luce cares ? Cum dona fero, nil cerno. Globoso
 Stas saxo ? Quam sint lubrica dona patet.
 At manus haec virgam gestat, manus altera cornu. 5
 Virga haec imperium monstrat, et illud opes.
 Hoc mirum certe : cum sis regina, ferasque
 Fortunas aliis, tu tibi nuda manes.
 Ne mirere : aliis cum largiar omnia, privor,
 Et patior casus saepe coacta meos. 10*

10

La pièce suivante (numéro 41) est particulièrement intéressante : le dialogue entre la Dame et le peintre qui a réalisé son portrait est reconduit, mais Michel d'Amboise modifie deux données essentielles : chez Angeriano, le peintre est absent, délocuté (« *ubi... me modo vidit ?* ») et c'est l'Amant qui le justifie auprès de Cælia, en disant qu'il a peint en réalité l'âme de l'Amant (qui se confond peut-être avec le locuteur, du reste, lequel, *ipso facto*, se délocute implicitement lui-même) ; et surtout, d'Amboise ajoute deux répliques, en relançant le dialogue par un « Comment ? », auquel répond le peintre lui-même, et qui n'était absolument pas nécessaire. L'échange basique question-réponse devient une véritable scène de type théâtral. Le chiasme presque parfait de l'ultime phrase d'Angeriano (« *amantis – anima – anima – amantis opus* », qui concentre de manière sentencieuse la réflexion sur l'importance du regard de l'amant, cède ici la place au détail prosopographique.

D'une damoiselle appelée Barbe

En ung tableau se voyant Barbe peinte
 Au paintre dist, « Mais où m'as-tu veu nue ? »
 Il luy respond : « En l'ame t'ay congneue
 De ton amy, où tu te tiens sans faincte » 4
 Elle « Comment ? », « Ta formosité saincte
 A faict former en son ame une ymaige
 Pareille à toy : et ainsi que toy tainte
 De membres, d'ieux : de vis, et de coursaige³¹. » 8

30. de Caeliae pictura

*Aspiciens pictam in tabula se Caelia, « sollers
 Pictor ubi nudam me modo vidit ? » ait.
 Inquam ego, « non nudam vidit te pictor. Amantis
 Hic anima ; hoc anima vivit amantis opus. »*

11

Le poème 43 est également dialogué, et beaucoup plus que la version d'Angeriano.

D'une damoiselle appelée Jehanne

Jehanne lassée et de fatigue pleine
 Se reposoit auprès d'une fontaine
 Où mille fleurs on veoit³² d'ung tenant

³¹ F° 38 v°.

³² Dissyllabique ([və-wa]).

Là une mouche (ainsi que se promaine)
 Par accidant dessus la levre humaine 5
 D'elle s'en va se seoir : incontinent
 La mouche meurt : amour se promenant
 Voit l'aventure : et sur la mouche faict
 Cest epitaphe, « Passant croy en effect
 Qu'il est douteux : si ceste mouche est morte 10
 Ou de la levre : ou de l'alaine forte
 Qui sortie est de ce corps tant parfaict »
 « Scez tu amours (ditz je lors) qui l'a faict ?
 C'est sa beaulté : et non pas son halaine !
 – Ô quelle forme (amours lors) qui deffaict 15
 Ce que deffaite ung dieu pourroit à peine³³ ! »

25. de Caelia, ape et Amore

*Lassa quiescebat prope murmura fontis amoeni
 Caelia, ubi vario flore nitebat humus.
 Mellificans it apes, et, circum roscida labra
 Dum volat, in terram, saepe repulsa, cadit.
 Iam moritur, sed ait moriens, « flos qualis in arvis 5
 Nascitur ! ex flore hoc quam mihi dulce mori ! »
 Haec ut dixit, Amor tumulum de caespite fecit,
 Atque illi tumulo haec carmina pauca dedit :
 Ambiguum est, an apes sit dulci mortua labro,
 An dulci flatu. Mortua utroque fuit. 10*

L'écart pris par rapport au modèle est ici remarquable, et pas seulement par la substitution d'une certaine « Jehanne » à la Caelia originelle (l'une des caractéristiques du recueil de Michel d'Amboise est en effet d'installer une pluralité de personnages féminins, Barbe, Ysabeau, Magdelaine, Perrette, etc., en lieu et place de l'unique Caelia) : alors que l'épigramme de l'abeille imaginée par le dieu Amour conclut la pièce latine sur un doute plaisant et tout à la gloire de la belle au repos (sa lèvre ou son souffle), l'effet d'astéisme en est ici prolongé ou redoublé, puisqu'il donne lieu à une interpellation railleuse de l'Amour par l'Amant, et à un échange de répliques résolvant le doute. La priorité donnée au dialogue est d'autant plus patente.

12

Dans la pièce 46, « Dialogue d'ung corps et d'ung cueur amoureux », d'Amboise double encore une fois la longueur de l'épigramme (trente-sept vers, contre dix-huit chez Angeriano), mais surtout dynamise le dialogue, en intercalant des répliques (v. 13 et 15) qui sont de simples relances orales du corps discutant avec le cœur. Le lecteur est d'autant plus plongé dans un spectacle éristique et la quasi-stichomythie, que les propos sont remarquablement raccourcis de part et d'autre ; les phrases sont d'ailleurs ici plus juxtaposées que coordonnées ou subordonnées, ce qui traduit la priorité donnée au dynamisme de l'échange.

Dialogue d'ung corps et d'ung cueur amoureux

Le corps
 Que faitz tu cy maintenant ô mon cueur [?]
 Le cueur

³³ Fo 38 v°.

Mes yeulx je mue en moyte ³⁴ liqueur	
Le corps	
En larmoyant pourquoy laisse tu celle	
Que pour maistresse a prins ?	
Le cueur	
Je ne le scelle	5
C'est que ne puis si grant froit endurer	
Le corps	
Donc ³⁵ vient ce froit ?	
Le cueur	
De son corps se tirer	
On le peult veoir : et son estomac gent	
Est en gellée : et en naige nagant ³⁶	10
Le corps	
Reviens en moy !	
Le cueur	
Non feray	
Le corps	
Pourquoy esse [?]	
Le cueur	
Mal me ferois trop plus que ma maistresse	
Le corps	
Comment cella ?	15
Le cueur	
Aethna ³⁷ en toy brusler	
Ores je voy : qui m'en fait reculler	
De peur du feu	
Le corps	
Ton dire est verité	
Mais si de toy je suis desherité	20
Vivre ne puis	
Le cueur	
Depuis ce temps ne viz	
Que d'avec toy departir tu me viz ³⁸	
Et maintenant tu n'es sinon que cendre	
Umbre et sommeil : encores dois entendre	25
Que nonobstant qu'il te semble avoir vie	
Qu'elle est de toy totalement ravye	
Le corps	
Assemble toy avecques ma challeur	
Et je pourray avoir vie et couleur	
Le cueur	
Je ne puis pas : car de vivre suis vuyde	30
Mais ung tumbeau, ainsi comme je cuyde	
Le pourra faire : auquel escrit sera	
Cest Epitaphe à cil qui passera :	
« Ceulx que n'a peu la vie ensemble mettre	
Cestuy tumbeau ensemble les a mys	35

³⁴ Dissyllabique ((mo-at)).

³⁵ D'où.

³⁶ Et son noble cœur navigue dans la glace et la neige.

³⁷ L'Etna.

³⁸ Tu ne vis plus depuis ce moment où tu me vis me séparer de toi.

Le cueur par froit : a perdu vie, et estre
Le corps par feu : est en terre commis³⁹. »

31. de seipso et corde dialogus
*Quid, cor iners, agis hic ? ploro. Cur deseris illam
Sic plorans ? nequeo frigora tanta pati.
Unde hoc frigus habes ? nix illo in pectore, durum
Atque gelu. Membris restituare meis.
Tu peior domina. Nolo. Fervoribus ardes. 5
Urerer : in membris stat gravis Aetna tuis.
Verum, sed, si corde vaco, dilabar in umbras
Mortis, et in tenebris me teget atra dies.
Iam pridem ipse peris. Cum te mea liquit inanem
Gratia, tunc mota ex corpore vita fuit. 10
Nunc nisi parvus ades pulvis, nisi somnus et umbra,
Et, quamvis vadas tu pede, luce cares.
Iungare o calidis his fibris ; forsitan auram
Vitalem accipiam. me quoque parca premit.
Non possum ; sed erit qui nos curabit et urnam 15
Tradet, et haec cernet verba viator ibi :
Quos nequit vivos simul addere vita, sepulcrum
Addit. Obit nive cor, sed face cordis erus.*

13

Dans la pièce numéro 54, Amour et Jupiter devisent à propos de la maîtresse. Et le refus du petit dieu de servir le maître de l'Olympe dans ce cas précis engage une scène de poursuite un peu comique, qui s'achève par le refuge que trouve Cupidon dans le giron de la Belle.

Les modifications sont substantielles sur le plan de l'*elocutio* : dans la demande autoritaire de Jupiter à Cupidon, tout comme dans la réponse de celui-ci, il n'est plus question des métaphores du feu, des chaînes ou encore des flots de larmes que mobilisait Angeriano, mais de notions à la fois abstraites et triviales, ou tout au moins ordinaires et parfaitement lisibles (le manque de loyauté, la jouissance, la promesse) ; en revanche et à l'inverse, le trait final parfaitement concret d'Angeriano (« ici je serai en sûreté ») devient figural chez d'Amboise, au profit de la Dame (c'est le phore isolé de la « forteresse »). Comme l'amplification est conforme aux habitudes sur le plan quantitatif, tout se passe comme si d'Amboise avait privilégié la conduite du récit pour terminer sur l'unique motif analogique de la citadelle imprenable.

Ung amoureux de s'amyé
Jupiter prins de la grande beaulté
De ma maistresse au dieu d'amours a dit :
« Faïtz la soubdain priver de loyaulté
Et qu'envers elle ores tant de credit
J'aye, que puisse en avoir jouissance » 5
Respond amours, « Il n'est en ma puissance
De faire rien envers elle pour toy
Car je te jure et te prometz ma foy
Que l'ayme avant : que jamais tu l'aymasse⁴⁰ »

³⁹ Fos 40 r^o-41 r^o.

⁴⁰ Comprendre : « que j'en suis tombé amoureux bien avant toi ».

À cestuy mot Jupiter fouldre amasse 10
 Pour en frapper amours : qui en grant erre
 S'en fuyt par l'air : et descend en la terre
 Vient à m'ame : et en son sein se met
 Disant cecy : « Je n'ay peur qu'il me blesse
 Puis que je suis en ceste forteresse
 Si d'aventure elle ne le permet »⁴¹. 15

73. de Iove et Cupidine

*Iuppiter, humanae captus fulgore puellae,
 Aligero dixit talia verba deo :
 « Fac mecum parili flagret nunc Caelia flamma,
 Et nectat dulcis mutua vincla Venus. »*
 Huic Veneris proles ait, « mihi parce, favillae 5
*Quas iaciam pro te pectora nostra cremant.
 Quod cupis efflictim cupio ; sum primus amator,
 Et norunt fletus concava saxa meos. »*
 Talia percipiens, alti moderator Olympi
 In puerum coepit conscelerare manus, 10
 Ille sed, aeriis pennis confisus, in auras
 Tollitur, et, pavitans fulmina, quaerit opem.
 Hanc petit, et niveo se claudit pectore et ipsis
 Luminibus, dicens, « hic ego tutus ero. »

14

Un peu plus loin, le poème 60 propose un dialogue entre l'amant désespéré et une vieille femme censée le conseiller. Tout comme les pièces 40 et 46 vues *supra*, il est exclusivement composé en discours direct. Si le nombre de répliques – quatorze – est identique à celui du modèle italien, leur longueur moyenne est bien supérieure chez d'Amboise, au-delà du double (quarante vers au lieu de seize).

Ung amoureux se conseille à une vieille
 Conseille moy ô antienne femme
 Que faire doirdz de si ardente flamme
 Qui corps, et cueur me brusle et me consomme
 Et touteffoys de moy miserable homme
 Mercy n'a point m'ame aucunement 5
 La vieille
 Il te la fault requerir humblement
 Luy estre doulx et begnin en tout lieu
 L'amoureux
 Je la requiers (ainsi m'ayde dieu)
 Incessamment : mais elle ne tient compte
 De tout cella que luy ditz et racompte 10
 La vieille
 Ton luc, ta fleuste, ou ta challemye hape⁴²
 Ou si jouer tu scez mieulx de la harpe
 Prends la souldain : et luy en faitz la feste
 L'amoureux
 Souvent le faitz : mais bien peu je y aqueste

⁴¹ Fos 43 v^o-44 r^o.

⁴² Happe (prends) ton luth, ta flûte ou ton chalumeau.

La vieille	
Il est besoing te monstres passient	15
Pleurer, gemir, et à bon escient	
Luy faire part de tes lhermes honteuses	
Car femmes sont aux douloureux piteuses	
L'amoureux	
C'est sans cesser que me monstre endurant	
Je pleure assez : et va mon pleur courant	20
Dessus ma face, ainsi que sur la terre	
Court ung ruisseau : mais je ne puis aquerre	
Par mon pleurer aucune chose d'elle	
La vieille	
Puis qu'elle t'est si malle et si rebelle	
Faitz luy present d'or : d'aneaulx : ou de bagues	25
Car volentiers femmes ayment les bragues ⁴³	
L'amoureux	
Je suis trop povre : et n'ay le plus souvent	
De quoy aller famine decepvant	
La vieille	
Ta fain pourra doncques ton amour rompre	
L'amoureux	
Jamais	30
La vieille	
Qui doncq, le temps ?	
L'amoureux	
Luy faire encombre	
Le temps n'aura force ou pover jamais	
Car mon amour sera je te prometz	
Plus que le temps ferme manable ⁴⁴ , et estable ⁴⁵	35
La vieille	
Si tout cecy ne t'est point prouffitable	
Pour ton meilleur sans aultre bien atendre	
Prens ung licol : et t'en va soubdain pendre	
Et tu auras (selon ma congnoissance)	
De tes amours entiere jouyssance ⁴⁶ .	40

<i>38. de seipso et anu dialogus</i>	
<i>Consule quid faciam. Flammis exuror, et illa,</i>	
<i>Illaque stat duro marmore dura magis.</i>	
<i>Consulo. Funde preces, sis illi blandus ubique.</i>	
<i>Fundo preces illi blandior : usque fugit.</i>	
<i>Tange chelyn digitis, et nervis dulcia necte</i>	5
<i>Carmina. Nil prosunt carmina, nilque chelys.</i>	
<i>Te mitem ostendas, gemitus exprome tuosque</i>	
<i>Fletus. His gaudet saepe Cupido malis.</i>	
<i>Me mitem ostendo, gemitu ex pectore promo,</i>	
<i>Sunt fletus fluvii lumina ; spernor amans.</i>	10
<i>Mille potens aurum. Sum pauper, pauper et auro</i>	
<i>Frangitur ; haec regum munera dives habet,</i>	

⁴³ La parure, le luxe.

⁴⁴ Durable.

⁴⁵ « Estable » est monosyllabique ([stabl]).

⁴⁶ F^{os} 45 r^o-46 r^o

*Tum magnum ieiuna fames delebit amorem.
 Nulla fames. Tempus. Tempore maior erit.
 Si non ista iuvant, laqueo da colla. Moraris* 15
Quid, miser ? Haec flammis sola medela tuis.

15

Dans la pièce 84, d'Amboise fait dialoguer la Dame et le dieu Amour sur le *topos* de la nuisance paradoxale de l'abeille au regard de sa taille. Il conserve le système de question (naïve)-réponse (initiatrice pour ne pas dire déniaiseuse), en accentuant toutefois légèrement la sensation de spontanéité par la postposition du verbe introducteur dans la répartie du dieu. La très fonctionnelle et froide formulation « *Tunc respondit Amor* », qui intercale du récit et fait reculer la parole vive dans le modèle italien, cède la place à un « Alors ne t'en enqueste » qui surgit au beau milieu du vers, avant un « Respond amours » à retardement.

Ung amoureux de s'amie mordue
 en la main d'une mouche à miel
 Ainsi qu'ung jour ma dame et ma maistresse
 Parmi les champs s'en alloit esbatant
 Sa blanche main une mouche à miel blesse
 De son eguille, elle le mal sentant 4
 Dist : « Comment peult si trespetite beste
 Si grant mal faire ? – Alors ne t'en enqueste
 Respond amours plusbeaucoup davantaige
 Je peulx : qui suis court et brief de corsaige 8
 Car de mes dars je rens les pierres molles.
 Et si faitz tout selon mon appetit,
 Plus fort tu faitz : car de ton œil petit
 La mer, la terre et le ciel tu affolles⁴⁷. » 12

51. de Caeliae vulnere

*Caelia dum fulgens per florea rura vagatur,
 Saeva manum illius saeva momordit apes.
 « Unde has, » inquit, « habet volucris tam parva sagittas,
 Illato ut tumeat vulnere nostra manus ? »
 Tunc respondit Amor, « sum parvus et ipse, tenerque, 5
 Et iaculis quae stant mollio saxa meis.
 Tu, paulo maior, quid non facis ? ore pusillo
 Atque oculis montes et maris uris aquas. »*

16

La proportion par rapport au récit, la longueur absolue et l'emplacement du discours direct sont respectés par rapport au modèle dans le poème 92 ; d'autre part, on touche ici, indirectement, à l'une des différences caractéristiques entre les deux langues : le laconisme de la première réplique (de notre point de vue contemporain et vernaculaire s'entend, car il ne serait probablement pas ressenti par un locuteur latin natif) est dilué par sa reprise en français qui privilégie la rime – on pouvait tenter pourtant un « rends mieux sa pâleur », ce qui aurait fait quatre mots pour quatre, mais, comme par hasard, on passe par une justification qui occupe une nouvelle proposition –, et d'un autre côté Michel d'Amboise renonce à l'anaphore du « *cur non* », qui chez Angeriano fait s'allonger la phrase en une

⁴⁷ Fo 52 r^o.

supplique insistante à la limite du reproche, au profit d'une inversion entre un début explicatif abstrait (les douleurs) et la série courte d'effets concrets.

La peinture d'ung amoureux
 Ung peintre estoit qui tachoit à me paindre
 Et avoit jà encommencé l'ouvrage
 Quant on luy dist : « Sa couleur fault estaindre
 Car le patron est de couleur trop moindre » 4
 Oyant cella pasle faict mon visaige
 Et jà mon corps avoit mis en ouvrage
 Lors que luy ditz : « Pour quoy as-tu laissé
 Les grans douleurs par qui je suis blessé 8
 Mes pleurs, mes plains, mon feu estincellant [?] »
 Soubdain il a le sien pinceau reprins
 Et me voyant de si griefz maux surprins
 A painct mon corps dedans ung feu bruslant⁴⁸. 12

89. de sua pictura

*Pingeret ut tenui in tabula mea corpora pictor,
 Coeperat a membris pingere membra meis ;
 Sed, quoniam absumpto nisi pallor stabat in ore,
 E populo unus ait, « sit tibi pallor opus. »
 Approbat, et tenuem pallenti chromate formam 5
 Pingebat. "Cur non," dico ego, "pingis aquas ?
 Cur non et flammis ? cur non suspiria ? cur non
 Hos gemitus ? haec sunt quae mihi damna nocent. »
 Ille autem, infausto cernens me vivere fato,
 Pinxit in ardenti corpus inane rogo. 10*

17

Dans le poème suivant (93), d'Amboise ajoute une réplique de la Mort (« je m'y en vais »), tout à fait facultative, avant le récit de la décapitation, ce qui rapproche le récit d'une scène de théâtre ; phénomène corollaire, dans la longue dernière tirade du petit dieu Amour, c'est moins l'amplification qui compte – l'allongement est clair et net, mais pas exorbitant : neuf vers pour cinq au départ, soit presque le double, étirement sensible, mais pas exceptionnel – que les modifications de contenu, notamment sur le plan des données situationnelles : le dieu ne se contente pas, comme chez Angeriano, d'apprendre à la Mort que l'Amant ne peut mourir par le fer ou la flamme, et que c'est l'Aimée qui a pris possession de son âme, ce qui est une pure suite d'informations quasi didactiques ; il parle à la Mort en la nommant et en lui dictant une attitude (« ne t'ébahis »), relance sa réponse par une interpellation semi phatique et dynamique (« Sais-tu pourquoi ? »), et scénarise même une nouvelle question imaginaire posée par son interlocutrice (« si tu t'enquiers... », « je te réponds »). Autrement dit, à la réponse simple et, pourrait-on dire, nette et plate, de l'original, d'Amboise substitue une comédie de l'échange verbal, où la manœuvre essentielle consiste à intégrer au discours la présence virtuelle de l'allocutaire, à se mettre en scène en train de parler. C'est une variété d'énoncé performatif au service d'une certaine théâtralité, mais aussi, explication certes plus hypothétique, dictée par un goût plus prononcé de l'échange agonistique, de l'exercice rhétorique, de la *disputatio* (faut-il y voir une influence de la formation scolaire médiévale ?). L'atmosphère est celle d'une hystérisation de la devinette. Un phénomène du même genre se retrouve quelques années plus tard dans le

⁴⁸ Fo 54 v^o.

dizain 447 de *Delie* de Scève (« Si tu t'enquiers pourquoy sur mon tombeau / L'on auroyt mis deux elements contraires... »).

D'ung amoureux
 Criant⁴⁹ la mort ung jour à haulte voix
 Soubdainement devant moy je la vois
 Elle me dist : « Que veulx tu que je face ? »
 Je luy respond : « Pour le mal que j'avoys
 Coupe ma teste ! » Elle : « Je m'y en voys » 5
 Soubdain sa faulx tout oultre mon col passe
 Et pour ce coup je ne change de face
 Fors que me prins à trembler quelque peu
 Mort s'en estonne : amours qui a ce veu
 « Ne t'esbahys (dist il) mort : car perir 10
 Ne peult par fer s'il en eust peu mourir
 De ce dard cy : ou bien de ceste flamme
 Son corps fut mis maintenant soubz la lame
 Ces tu pourquoy⁵⁰ ? Car en ses ossemens
 N'est que douleur, pasleur, et bruslemens 15
 Si tu t'enquiers où est doncques son ame
 Je te respons et en ce je ne mens
 Que de long temps l'a donnée à sa dame⁵¹. »

94. de seipso, Morte et Cupidine

*Dum mea lingua vocat Mortem, Mors advenit et, « quid
 Vis ? » ait. « Hoc cupio, » dico ego. « Caede caput. »
 Falcem aptat collo, caedit ; nec caeditur ulla
 Vena, nec elapso membra cruore cadunt.
 Miratur Mors ; ipse tremo, ceu canna palustris 5
 Cum quatitur rauco saepius acta Noto.
 Vidit ut id, summo dilabatur axe Cupido,
 Et dicit, « non hic ense perire potest.
 Si quissem hunc ferro seu tristi abrumpere flamma,
 Hoc arcu quoties occubisset amans ! 10
 Ossibus hic tantum dolor est et pallor et ardor,
 Pulchra sed eius habet Caelia pulchra animam. »*

18

Une fois n'est pas coutume, dans la pièce suivante (94) Michel d'Amboise est plus bref que son devancier (douze vers au lieu de quatorze), mais il est important de remarquer que ce n'est pas au détriment des parties dialoguées (quatre mots pour un seul à la première réplique, vingt-quatre pour vingt-quatre à la seconde, et trois vers pour quatre dans le modèle, ce qui est équilibré, eu égard aux spécificités morphosyntaxiques des deux langues) ; ce qui est sacrifié, c'est la magnifique mise en place descriptive et narrative qui occupe exactement la première moitié de l'épigramme d'Angeriano, avec ces détails, ces *realia* cynégétiques qui mettent en valeur la faune et la flore, les sons, les souffles du récit de chasse. Chez d'Amboise, le groupe des chasseurs tarde à arriver, et il semblerait même que la chasse débute comme un tête-à-tête champêtre (v. 1-3), ce qui installe une atmosphère plus intime ; du reste, le très anonyme « *quidam* » auteur du trait d'esprit explicatif final dans

⁴⁹ Appelant.

⁵⁰ Comprendre évidemment : « Sais-tu pourquoi ? ».

⁵¹ F^{os} 54 v^o-55 r^o.

le texte latin, qui valide et prolonge implicitement la troupe des veneurs, devient sans mystère le « je » de l'Amant-poète. C'est sinon un basculement de civilisation en concentré, du moins un petit indice d'appropriation de l'urbanité, car se fait sentir ici l'influence d'une nouvelle civilité, un parfum d'ingénieuse convivialité spirituelle, dans ce « Messieurs... le cas n'est merveilleux », aussi mondain que les répliques du *Cortegiano* ou du *Dialogho d'Amore* de Sperone Speroni. L'harmonie d'une clôture plus fluide et rythmée que véritablement rimée succède également à un travail artistique d'allitérations et d'assonances, qui avait apparemment tenu à cœur à Angeriano (voir les tandems au sein d'un même vers, *aerias / auras, exsilit / exserto, nunc hac / nunc illac, ferro / fera, pulchris / pulchro*).

D'ung sanglier que m'amey tua
 Estant allé avecques ma maistresse
 Dedans ung boys pour aux sangliers chasser
 Il en sort ung de merveilleuse haultesse
 Si dangereulx : qu'aucun n'a hardiesse
 De l'assaillir : ny de le pourchasser 5
 Devant chascun vint ma dame passer
 Et en criant : « Vous avez belle peur ! »
 De son espieu elle emporte le cueur
 Du fort sanglier : tous en sont esbahys
 « Messieurs (je ditz) le cas n'est merveilleux 10
 Puis qu'elle peult les hommes et les dieux
 Bouter à mort d'ung regard ou d'ung ris⁵². »

101. de Caeliae venatione

*Dum custodit agros canis, et loca pervia cingunt
 Fila plagae, et flatu cornua plena sonant,
 Dum ferit aerias clamor venaticus auras,
 Exsilit exserto dente protervus aper.*
*Nunc hac, nunc illac ceu fulmen perfurit, atque 5
 Contra illum quisquam comminus ire pavet.
 « Formidatis ? » ait Mavortia Caelia. Vestes
 Complicat, effusas aptat in aure comas,
 Flectit equum in gyros, stringit venabula dextra.
 Ille ferrox dominae concidit ante pedes. 10
 Obstupuere omnes. Tunc quidam, « non ego miror
 Nec stupeo, ferro si fera caesa fuit.
 Ecce ! potest oculis pulchris et pectore pulchro
 Armatos homines et laniare deos ! »*

19

Seul l'allongement absolu est à noter dans le poème 97 (quarante-quatre vers pour vingt-huit dans le poème-source), car les proportions entre discours direct et récit-cadre sont conservées.

Comme est amours : et de ses façons
 En quelque rue ung jour m'alloye [s]achant
 Où viz Venus : qui s'en alloit cerchant
 Son filz amours : elle me le demande
 Je luy respondz : « Ma dame que j'entende

⁵² F^o 55 r^o.

Comment il est : et de quelle façon » 5
 Elle me dist : « Ce n'est qu'ung enfançon
 Audacieulx, importun, et legier
 Le plus souvent flateur, et mensongier
 Qui va, qui vient, ainsi comme le vent
 Ores derriere, et puis après devant 10
 Oultre si mieulx le congnoistre tu veulx
 Plus que fin or sont jaulnes ses cheveulx
 Et si veulx bien que tout le monde sache
 Qu'on ne veoit point en son corps une tache
 Sa couleur semble à ung feu : ses deux yeulx 15
 À une flamme : et bruslent beaucoup mieulx
 Il va tout nud : et n'a point ung brain de honte⁵³
 De sa senestre ung puissant arc il dompte
 Et de sa dextre une sajette il tient
 Et ung carquoys sur son bras il soubtient 20
 Il ne pardonne ou espargne personne
 Maintenant l'ung d'une flesche il estonne
 Maintenant l'autre il meurtrit, ou le blesse
 Ce qu'il rencontre il met à la renverse
 Les dieux surmonte : et les deesses⁵⁴ aussi 25
 Armes il porte : et feu meslé ainsi
 Qu'ilz bruslent tout : et meurtrissent ensemble
 Et lors que doulx, et gracieulx il semble
 C'est quant il trompe, et qu'il faict trahyson
 Et n'est vivant qui fuyr sa poyson 30
 Ayt le pover : ny ses fillets tenduz
 Que ses baisers ne te soient point renduz
 Car soubz sa levre ung gros venin repose
 Je ne t'en dis pour ceste heure aultre chose
 Sinon qu'il est ung prodigue d'esbatz. » 35
 À cestuy mot riant luy ditz tout bas :
 « Il n'est pas loing je te prometz mon ame
 De moy ton filz : scez tu comment madame
 Depuis ung moys en mon corps s'est rendu
 Et a de faict ses deux aisles perdu 40
 Et davantaige il est si fort boyteux
 Qu'il n'a jamais sçeu, ou peu me laisser
 Je ne sçay pas qui l'a voulu blesser
 Mais de son mal je suis assez honteulx⁵⁵. »

78. de seipso et Venere

*Dum Venus in triviis errantem quaerit Amorem,
 Huic loquor, « errantis dic mihi signa dei. »
 Illa refert, « do signa. Meus, meus ille protervus,
 Audax et praeceps et sine lege puer.
 Blanditur cuiquam, cuiquam desaevit, abitque 5
 Et redit, et quo vult fertur, ut aura volat.
 Crine suo pulchrum caput et pulcherrima cervix,
 Una nec in toto corpore menda manet.*

⁵³ Élision du -e- de « de » (lire [dôt] et non [dœt]).

⁵⁴ Dissyllabique.

⁵⁵ F^{os} 56 r^o-56 v^o.

<i>Par color est igni suus, et sua lumina lucent</i>	
<i>Ut flammae. It nudus, nilque pudoris habet.</i>	10
<i>Arcum laeva tenet, super arcum dextra sagittam ;</i>	
<i>Circum umeros calamis plena pharetra nitet.</i>	
<i>Non parcat matri, nunc hunc, nunc sauciat illum,</i>	
<i>Et domat aethereos Tartareosque deos.</i>	
<i>Quin etiam rapidos armis immiscuit ignes.</i>	15
<i>Sic simul excindunt arma simulque cremant.</i>	
<i>Alloquitur quoties blando sermone vel ore</i>	
<i>Purpureo arridet, damna dolosque struit.</i>	
<i>Dissonat a lingua et verbis mens atra, nec ullus</i>	
<i>Tam prudens, quem non retibus ille tegat.</i>	20
<i>Basia lascivus praebet, sed labra venenum</i>	
<i>Intus habent. Sunt haec dulcia at usque nocent.</i>	
<i>Dona libens offert. Quaecumque haec dona, cremanti</i>	
<i>Tincta face et Stygio tincta liquore, necant. »</i>	
<i>Tunc ego, sublatis ridens clamoribus, inquam,</i>	25
<i>« Non procul hinc natus, Cypria diva, tuus.</i>	
<i>Pectore sub nostro deus hic affigitur. Alas</i>	
<i>Perdidit, et, claudo stans pede, abire nequit. »</i>	

20

À première vue, le poème 99, dernier emprunt du recueil (sur le plan narratif s'entend, puisque la pièce 100 est un discours du Livre en forme d'*excusatio* sur son contenu, qui ne reprend absolument pas la matière du poème 198 et dernier d'Angeriano) pourrait ou devrait rejoindre les pièces 22 et 90, considérées dès le départ comme des exceptions à l'allongement systématique des parties dialoguées, car non seulement la proportion de celui-ci par rapport à l'ensemble n'est pas plus forte (ou si peu), mais Angeriano ménageait une réplique de plus par rapport à d'Amboise, Vénus ayant le dernier mot en donnant la leçon de la fleur à son fils. Qui plus est, il pratique le collage immédiat de répliques (10-11), le « *Mater ait* » étant reporté. On pourrait donc penser que tout est plus vivant chez Angeriano. Et pourtant, ce n'est pas vraiment le cas : la transition de la première réplique à la seconde est beaucoup plus tonique et rapide chez d'Amboise (qui ne s'attarde pas sur les attributs corporels du dieu Amour), et ne prend même pas un vers entier, au lieu de plus d'un vers chez l'Italien ; par ailleurs, et c'est probablement ce qui explique que d'Amboise ait fait le sacrifice d'un échange supplémentaire de répliques que lui proposait le texte latin, et qu'en tout autre lieu il n'aurait pas raté, son texte est plus cohérent, ou du moins plus simple et plus efficace sur le plan logique : on pourrait en effet trouver assez peu cohérent, dans la version d'Angeriano, qu'à l'étonnement de la déesse, souligné par une double interrogation courroucée et incrédule, et à la réponse sémiologique ou allégorique spirituelle que lui donne son fils en expliquant que le rouge de la rose signifie les combats et cruautés amoureuses et non la douceur, succède une réplique où Vénus déniaise à son tour Cupidon, en lui assenant le *topos* de l'éphémère et déjà du « Mignonne, allons voir si la rose », ou, comme on dit un peu abusivement, du *carpe diem*⁵⁶. Qui plus est, Vénus extériorise en quelque sorte la leçon de morale dont la rose est porteuse, en la formulant à part, comme si elle l'empruntait elle-même à une immanente Sagesse des Nations (avec d'autant plus de sérieux que le verbe final est sous-entendu (*abire*, ou quelque chose d'approchant, et peut-être avec un effet d'encerclement de la jeune femme prétentieuse et de « *tua vita* » par le groupe « *folium... meum* »). Mais c'est une espèce de préciosité, ou de trait baroque (la

⁵⁶ Horace, *Odes*, I, 11 (*carpe diem, quam minimum credula postero*).

qualification ne serait pas déplacée, dans une conception dorsienne) que ne partage absolument pas d'Amboise. Sa seule coquetterie, en dehors de la réduction du dialogue ternaire en échange binaire, est de substituer un œillet à la rose initiale, d'une manière flagrante et qui ne peut manquer d'intriguer – mais c'est peut-être tout simplement une façon de se démarquer d'Angeriano pour quitter le terrain surdéterminé de la rose, en frayant un référent relativement neuf (le mot « œillet » pour désigner la fleur n'est pas attesté avant 1493⁵⁷).

Que beaulté de femme est aussi tost
 passée : que la fleur d'ung oyllet
 Venus voyant m'amy en son sain metre
 Ung bel oyllet⁵⁸ : souldain s'est escryée :
 « Dont vient cela que ma fleur je voy estre
 Entre les mains d'une fille champestre
 Ingrate, dure, et sans pitié créé[e] ? 5
 La fleur est douce et la fille pryée
 Plus cruelle est qu'ung lyon affamé
 Et n'est vivant qui d'elle soit aymé.
 Je m'esbahis comme rigueur veult prendre
 Chose qui soit douce, piteuse, et tendre. » 10
 Alors amours estant là (dist) : « Madame
 Scez tu que c'est ? Je te prometz mon ame
 Que c'est ung cas : qui peut signifier
 Qu'en sa beaulté ne se doit point fier
 Celle qui l'a : car ainsi que se passe (?) 15
 Ceste fleur : et que sa beaulté est morte
 Soubdain : pour vray, et en la mesmes sorte
 Beaulté de femme aussi viste trespasse⁵⁹. »

55. de Caeliae rosa

*Puniceum digitis dum versat Caelia florem,
 Figit et in niveo pectore, Cypris ait,
 « Cur mea dona gerit virgo haec ingrata ? benignam
 Suscepit mentem, mitis an ardet amans ? »*
*Omnivagas quatiens puer insuperabilis alas 5
 Respondit, « nunquam desinet esse ferox.
 Etsi dona gerat nunc mitia, respice, si vis :
 Sunt illa effuso tincta cruore tuo.
 Ostendit rixas cruor, et fera proelia et iras ;
 Sunt animi signa haec sanguinolenta feri. » 10
 « Care puer, rudis es, nec nosti tempora veris, »
 Mater ait, « citius quam Notus illa fluunt.
 Hic flos lacteolo qui gaudet pectore, vanae
 Significat formae quam cito munus abit.
 Si pendit folium, haec ibi sunt praecepta : puella,
 Nunc vive : ut folium, sic tua vita, meum. » 15*

⁵⁷ « Et pour son cas mieulx conduire et parfaire / Tient ung œillet a fleurs d'or qu'a fait faire. » (*Euryal. et Lucr.*, f° 56 v°, éd. 1493, roman érotique d'Ennea Silvio Piccolomini, futur Pie II).

⁵⁸ Œillet.

⁵⁹ F°s 57 r°-57 v°.

En conclusion – très provisoire, tout n’ayant pas été dépouillé –, il apparaît déjà que le dialogue en tant que modalité discursive à l’intérieur du genre épigrammatique est un terrain de choix pour les deux autres niveaux de dialogue, plus métaphoriques : une façon de s’adresser aux parents et potentiels protecteurs, en les faisant entrer en scène et en les situant de plain-pied avec l’univers littéraire (les pièces 59, 62, 69, 70, etc., mettent en scène des personnages de l’actualité), mais cela mériterait d’être vu dans le détail, et bien entendu une façon de s’adresser aux devanciers, à commencer par Girolamo Angeriano, qui a servi de source à la section proprement dite des *Cent Epigrammes*.

Il en ressort globalement que d’Amboise accentue le caractère dynamique et supposé oral de ce qui est déjà une tendance bien avérée chez Angeriano, privilégiant nettement l’échange de répliques ; que non seulement les parties dialoguées sont l’occasion d’une augmentation quantitative du discours direct, mais que s’affirme le goût de la relance phatique et de la réplique à verbe introducteur retardé, ce qui procure un effet plus puissant d’oralité et de spontanéité. Nul doute que concourent à ce phénomène à la fois la morphosyntaxe spécifique du français, encombrée de déterminants et de caractérisants, et le passage du rythme à la rime, qui contraint dans une certaine mesure le jeune poète à « remplir » le vers jusqu’à la récurrence phonétique qu’il juge prioritaire, d’autant qu’il s’interdit l’hétérométrie. Il n’en demeure pas moins que des adaptations plus laconiques étaient techniquement tout à fait possibles, et que les *Cent Epigrammes* témoignent d’un goût de la théâtralisation qui se retrouve dans les autres pièces du recueil, authentiquement polyphonique. Le travail d’édition critique s’attachera bien entendu à confirmer, nuancer ou préciser cette dimension de l’œuvre de Michel d’Amboise.

BIBLIOGRAPHIE

AMBOISE, M. d', *Les cent epigrammes : avecques la vision, la complainte de vertu, traduyte de frère Baptiste Mantuan, en son livre des Calamitez des temps, et la fable de l'amoureuse Biblis et de Caunus, traduyte d'Ovide par Michel d'Amboyse, dit l'Esclave fortuné, seigneur de Chevillon*, Paris, Alain Lotrian, 1533 [RES-YE-1621] – Consultable sur Gallica.

ANGERIANO, G., *Erotopaignion*, Florence, F. di Giunta, 1512 (reproduction sur microfilm de l'édition de Florence) – consultable sur Gallica (NUMM-58579).

ANGERIANO, G., *Erotopaignion*, transcription modernisée en ligne, sur le site : <http://www.poetiditalia.it/texts/ANGERIANO|erot|001> (page consultée le 26 avril 2019).

ANGERIANO, G., *The Erotopaegnion. A Trifling Book of Love of Girolamo Angeriano*, edited and translated by Allan M. Wilson, Nieuwkoop / De Graaf Publishers, 1995.

BONNIER, X., « Les Dizains dialogués dans la *Délie* de Maurice Scève », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXIV-3, Genève, Droz, 2002, p. 579-604.

HUGUET, E., *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Édouard Champion, puis aux éditions Didier, 1925-1967, 7 vol.

SCEVE, M., *Delie, object de plus haulte vertu*, Lyon, chez Sulpice Sabon pour Antoine Constantin, 1544 [RES-YE-1746] – Consultable sur Gallica.