

Claire SICARD

MICHEL D'AMBOISE ET SA PUISSANCE « CHAMPESTRE ».
DE L'USAGE DE QUELQUES *EXEMPLA*
DANS *LE SECRET D'AMOURS*

Le Secret d'Amours de Michel d'Amboise est imprimé à Paris, en 1542, par Étienne Caveiller, pour Arnoul et Charles L'Angelier. Comme l'indique le titre long, l'ouvrage contient « plusieurs lettres tant en rithme qu'en prose, fort recreatives à tous Amans. Ensemble plusieurs Rondeaux, Ballades, et Epigrammes, le tout composé nouvellement ». De fait, le privilège délivré pour quatre ans aux libraires est signé le 22 juillet 1541. L'œuvre s'inscrit dans un type de recueils dont le milieu du XVI^e siècle offre plusieurs exemples : ils mêlent des textes intégralement composés en prose (en l'espèce, les lettres) et d'autres intégralement en vers¹ (en l'occurrence des ballades, rondeaux, épîtres et épigrammes, conformément aux genres pratiqués par ce qu'il est convenu d'appeler, depuis les travaux de Gérard Defaux², la « Génération Marot »). Cet ouvrage-ci brouille encore davantage les marqueurs génériques, en estompant parfois les frontières entre prose et poésie, comme la huitième lettre en donne un bon exemple : écrite en prose, elle est pourtant associée, dans son titre, à un genre versifié puisqu'elle est présentée comme composée « en manière de complainte³ ».

La présente étude vise à mieux cerner les sources auxquelles d'Amboise puise et, surtout, la manière dont il traite cette matière empruntée. Fait-il preuve d'une culture riche, fine et si parfaitement maîtrisée qu'il peut prendre avec elle des libertés qui ne sauraient être confondues avec des trahisons, des erreurs ou des incompréhensions ? Ou témoigne-t-il, au contraire, d'une teinture culturelle plus qu'approximative, faussant les sources comme il semble déjà, parfois, fausser les genres ?

Pour examiner cette question, le corpus a été restreint aux lettres en prose. Il est en effet apparu que ce sont plutôt elles qui, dans *Le Secret d'Amour*, offrent les exemples les plus marquants – ou, tout au moins, les plus perceptibles ou les plus étonnants – d'utilisation des références culturelles. Au travers de trois cas précis, nous verrons que d'Amboise semble mettre en place une forme de feuilletage des sources, qui manifeste non seulement l'étendue et la variété de sa culture, mais aussi sa tendance à opérer une sorte de syncrétisme de traditions hétérogènes, quitte à donner parfois le sentiment, à tort ou à raison, qu'il n'a qu'une maîtrise superficielle, ou qu'une connaissance indirecte des sources auxquelles il puise.

ENTRE MALADRESSE ET FINESSE

Dans les lettres en prose du *Secret d'Amours*, il est très fréquent que l'épistolier – que ce soit d'Amboise lui-même, ou un personnage – recoure à des *exempla* tirés de divers fonds

¹ Nous avons proposé, dans notre thèse *Poésie et rapports sociaux autour de la Cour de France (1538-1560)*, à paraître aux éditions Droz, de qualifier ce dispositif éditorial de prosométrie. Il ne faut pas confondre ce mode de composition du recueil avec le genre du prosimètre, qui mêle également vers et prose, mais au sein de l'unité de la pièce.

² *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*. Actes du Colloque international de Baltimore, 5-7 décembre 1996, dir. G. Defaux, Paris, Champion, 1997.

³ Plus que le genre, c'est évidemment ici la tonalité du texte qui est sans doute prise en considération.

culturels : littéraire, historique, philosophique voire juridique, et issus aussi bien du monde antique – grec ou latin –, que médiéval ou contemporain de l'écriture. Dans des textes qui ont souvent une portée argumentative, la reprise plus ou moins discrète d'une image ou d'une idée, attestée dans une œuvre ayant valeur de modèle donne évidemment un poids particulier au discours. C'est le cas, sans ostentation, dans la « Quatriesme lettre », lorsque l'épistolier, constatant « que tu me fuys et que je te suitz », se souvient apparemment des *Amours* d'Ovide – « [...] *nocet indulgentia nobis ; / Quod sequitur, fugio ; quod fugit, ipse sequor* » – : « Trop de facilité ne vaut rien pour moi : ce qui me suit, je le fuis ; ce qui me fuit, c'est moi qui le poursuis⁴. »

Toutefois, dans de nombreux cas, d'Amboise préfère la référence culturelle explicite à la plus discrète allusion. La mention des noms propres – qu'il s'agisse de ceux de personnages ou des auteurs eux-mêmes – prend alors valeur d'argument d'autorité, et se présente en général en kyrielle. Les cas sont nombreux où, comme dans la « Tierce lettre » par exemple, des sources variées se superposent, à la fois pour conférer plus de force au propos avancé et pour donner au lecteur l'impression que la culture de l'auteur de la lettre est copieuse et variée. L'amant interroge en ces termes celle qu'il appelle « Beaulté plus belle que toutes les beaultez du monde » : « Puis doncques que tant de richesses (non pas naturelles, mais angelicques) sont en toy, as tu raison de t'esbahir si tu me faiz languir, si tu me fais triste, si tu me fais malade, si tu me causes et me donnes le moyen de briefvement mourir ? » Et il répond aussitôt « Certes nenny », justifiant – et en quelque sorte légitimant – son chagrin fatal, par une analogie avec celui qu'ont éprouvé d'autres amants malheureux. Il établit alors une série de comparaisons entre sa belle et « Tisbée », « Héro » et « Laureole », tandis que lui-même s'identifie à leurs amants respectifs, le loyal « Pirus » (*i.e.* Pyrame), « Leander » (*i.e.* Leandre) et « Leriano », qui ont tous connu un sort tragique, comme l'indiquent les verbes à l'infinitif « tuer », « noyer », « mourir » :

[...] si la beaulté (qui n'estoit riens, près de la tienne) de la belle Tisbée, feist tuer le loyal Pirus, si la beaulté de Hero feist noyer Leander, si la beaulté de Laureole feist mourir Leriano, à plus forte raison, ta beaulté (qui ne se doit appeller beaulté au pris des autres, mais divinité et miracle) doit non seulement me causer la mort, mais soubdainement et à ung instant me muer en pierre : comme jadis faisoit les hommes de sa veue et de son regard la mortelle Gorgonne.

Ces trois exemples de couples ont en commun de présenter des histoires d'amour et de mort. Ce point commun est mis en valeur par les parallélismes de construction⁵ et par le rythme ternaire.

Considérons les sources de ces trois histoires. Celle de Pyrame et Thisbé, qui inspirera Shakespeare pour *Roméo et Juliette*, figure dans les *Métamorphoses* d'Ovide⁶. Les deux jeunes babyloniens, voisins, sont épris l'un de l'autre, alors même que leurs pères respectifs leur interdisent de se voir. Ils se retrouvent à la nuit tombée, sous un mûrier blanc. Thisbé, arrivée la première au rendez-vous, y rencontre une lionne à la gueule ensanglantée, qui

⁴ Ovide, *Les Amours*, trad. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres [Classiques en poche – bilingue], 2002, II, 19, v. 35-36, p. 118-119.

⁵ Chacun de ces trois exemples est grammaticalement construit de la façon suivante : « Si la beaulté de » [Tisbée / Hero / Laureole (nom de la dame)] « feist » [tuer / noyer / mourir (verbe à l'infinitif dénotant la mort)] [le loyal Pirus / Leander / Leriano (nom de l'amant)].

⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. J. Chamonard, Paris, Garnier Flammarion, 1966, IV, v. 55-166, p. 112-115.

l'effraie et la fait fuir. Dans sa précipitation, elle laisse tomber son voile, dont la lionne s'empare et qu'elle déchiquette. Lorsque Pyrame arrive sur les lieux, et découvre les lambeaux de la parure, il croit que la lionne a dévoré sa bien-aimée. Fou de douleur, il se suicide. De retour sous le mûrier, Thisbé découvre le corps sans vie de son amant et se donne la mort à son tour. Ovide explique ainsi la couleur rouge des mûres.

C'est encore Ovide qui évoque le mythe de Léandre et Héro, mais dans les *Héroïdes* XVIII et XIX, cette fois. La belle est une prêtresse d'Aphrodite vouée à la virginité et recluse dans une tour. Léandre tombe amoureux d'elle et traverse chaque soir le détroit qui mène à sa retraite. Mais, durant l'hiver, une tempête a raison du nageur. Héro retrouve sur la grève le corps disloqué de son amant. Désespérée, elle se jette du haut de sa tour.

Enfin, Leriano et Laureole, fille du roi de Macédoine, sont les personnages principaux du roman espagnol de Diego de San Pedro, *La Cárcel de Amor*, composé vers 1488 et paru en 1492. L'œuvre relève plus précisément du « genre de la *novela sentimental* [qui] emprunte à la fois au roman de chevalerie et à la poésie *cancioneril* », selon les termes de Véronique Duché-Gavet⁷. Influencé par les *Héroïdes* d'Ovide, ce type de *novela* adopte en partie la forme épistolaire et propose une vision tragique de l'amour. L'ouvrage, qui rencontre un vif succès, est traduit en français sous le titre de *Prison d'amour* en 1525 par François Dassy, et connaît sept rééditions entre 1525 et 1533. C'est certainement par ce biais que d'Amboise connaît le roman. Le succès de l'œuvre ne se démentira pas puisque, une dizaine d'années après la parution du *Secret d'Amours*, en 1552, Gilles Corrozet en donnera une nouvelle traduction, dans une édition bilingue⁸.

On observe donc que cette troisième référence se distingue des deux précédentes non seulement en ce que sa source est moderne mais aussi, et peut-être surtout, en ce que le personnage féminin y est plus ambigu. Si Thisbé est éprise de Pyrame, comme Héro de Léandre, Laureole repousse d'abord les avances de Leriano. Elle se laisse ensuite fléchir. Mais un rival jaloux dénonce les amants. L'aide qu'il reçoit de trois faux témoins entraîne l'emprisonnement et la condamnation à mort de la princesse. Leriano prend les armes pour la délivrer. Il parvient à faire éclater la vérité et à rétablir l'honneur de Laureole. Cependant, une fois libérée, l'ingrate refuse de revoir Leriano. De chagrin, l'amant se laisse mourir, non sans avoir présenté un discours en faveur des femmes, qui inscrit l'ouvrage du côté des philogynes dans la Querelle des femmes.

Que tirer de ce premier cas, au-delà de l'idée d'une mise en pratique assez attendue des principes de la *copia* et de la *varietas* ? Les trois exemples ne sont pas simplement juxtaposés, mais ils sont ordonnés pour opérer un glissement harmonieux d'une source à l'autre : la liste s'ouvre par une référence à Ovide, se poursuit par l'évocation d'une autre œuvre du même auteur, ouvrage qui constitue l'un des modèles importants de la troisième source utilisée. De ce point de vue-là, on a le sentiment que d'Amboise use avec beaucoup de précision, de justesse et d'élégance d'un réservoir d'exemples qu'il maîtrise bien.

On peut, en revanche, être plus circonspect quant à la justesse de la série de comparaisons établie entre le cas de l'amant épistolier et de sa dame d'une part, et celui des trois couples modèles d'autre part. Les trois histoires exemplaires présentent des différences marquées entre elles, au-delà de leurs similarités globales. Ainsi, la mort de Pyrame est causée par un *quiproquo*, celle de Léandre par un accident. Il n'y a guère que dans celle de Leriano que l'on peut déceler une responsabilité réelle de la dame, qui, repoussant son ami, s'est montrée sciemment cruelle. Finalement, ce n'est que de Laureole, dans cette

⁷ San Pedro, *La Prison d'amour*, trad. G. Corrozet (1552), éd. V. Duché-Gavet, Paris, Champion, 2007, introduction, p. v.

⁸ C'est cette version que reproduit l'édition précédemment citée.

liste, que l'on peut dire, et encore avec prudence, qu'elle « fit » mourir son prétendant. La répétition de structure dans le texte de Michel d'Amboise est donc trompeuse et infléchit assez nettement le sens des sources originelles.

Non seulement les trois exemples choisis ne concordent pas parfaitement entre eux, mais, pis encore, on peut à bon droit considérer que la situation de notre épistolier n'est en réalité assimilable à aucune des histoires mentionnées puisque, dans son cas, c'est la beauté de la dame – divine donc inhumaine – qui cause sa souffrance et sa prévisible mort. Or, au sens strict, aucune des références culturelles utilisées n'offre l'exemple d'un dépérissement de l'amant devant l'inaccessible beauté de son amie, alors même que cette situation peut paraître topique. L'efficacité argumentative réelle des exemples retenus est ainsi mise à mal par ce qui semble relever d'une forme d'approximation.

UN EXEMPLE DE SUBTIL SYNCRETISME

Penchons-nous à présent sur le début de la première lettre du *Secret d'Amours*, dans lequel, là encore, un amant s'adresse à sa maîtresse :

Ô Divine Déesse, ta beaulté plus angelicque, que humaine, m'a mis en telle langueur, et me donne telle peine, que la mort me seroit pour mon repos meilleure que la vie, qui en moy perd nom de vie, et prend le nom de mort, pour le tourment qui de jour et de nuict ne me cesse. Quel tourment ? est ce le tourment, que seuffre Ixion en enfer, de qui les entrailles incessamment sont rongées par ung voultre ? Est ce le tourment de Sisiphus, qui sans fin du hault d'une haulte montaigne en bas, et du bas en hault meine une trespesante meulle de moulin ? Est ce le tourment des cinquante sœurs, nommées Bellydes, qui sans fin puisent eau en ung lacq pour emplir creuches qui sont percées ? Certes nenny : mais c'est ung tourment semblable à cil de Tantalus, qui meurt de soif estant en l'eau jusques au menton : et enraige de fain, ayant jusques sur le nez mille delicates viandes, car j'ay suffisance de viandes, et meurs de fain : j'ay abondance de brevaiges, et ne puis boire.

L'épistolier se présente comme un humble serviteur et fait de la dame de ses pensées une « divine déesse » – d'Amboise ne se montrant pas, en l'espèce, ennemi de la tautologie laudative. Ce dispositif inscrit d'emblée l'ouvrage dans une tradition courtoise, qui se mêle à des références mythologiques, croisant d'ailleurs dénominations grecques et latines, comme l'indique en particulier la mention d'Ixion, de Sisyphe, des Danaïdes – sous leur nom latin de « Bellydes »⁹ – et de Tantale. Ces personnages sont une fois encore utilisés comme des

⁹ On trouve une énumération analogue à deux reprises dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Voyez d'abord *Les Métamorphoses*, IV, 456-463 : « *Sedes scelerata uocatur ; / uiscera praebebat Tityos lanianda nouemque / iugeribus distentus erat ; tibi, Tantale, nullae / deprenduntur aquae, quaeque inminet, effugit arbor ; / aut petis aut urgues rediturum, Sisyphe, saxum ; / uoluitur Ixion et se sequiturque fugitque, / molirique suis letum patruelibus ausae / adsiduae repetunt, quas perdant, Belides undas.* » G. Lafaye (Paris, Les Belles Lettres, 1989) propose pour ce passage la traduction suivante : « Ce lieu se nomme le séjour du crime ; là, *Tityos*, [Titye] présentait ses entrailles à déchirer, étendu sur neuf arpents ; là, *Tantale*, tu ne peux atteindre l'eau et l'arbre qui penche sur ta tête t'échappe sans cesse ; toi, *Sisyphe*, tu cherches à saisir ou tu pousses devant toi ton rocher prêt à retomber ; *Ixion* tourne sur sa roue, condamné à se poursuivre et à se fuir ; pour avoir osé travailler à la mort de leurs cousins, les *petites-filles de Bélus* puisent sans fin une eau qui va être perdue pour elles » (nous soulignons). La seconde liste figure dans *Les Métamorphoses*, X, 40-44 : « *Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem / exsanguis flebant animae ; nec Tantalus undam / captauit refugam, stupuitque Ixionis orbis, / nec carpsere iecur uolucres, urnisque uacarunt / Belides, inque tuo sedisti, Sisyphe, saxo* », « Tandis qu'il

éléments de comparaison permettant de mesurer avec justesse la nature du supplice qu'endure l'amant, tourmenté par la beauté de la dame. Si les trois premiers modèles, évoqués dans des questions rhétoriques successives, sont écartés, le quatrième en revanche paraît adapté : l'amant est comme Tantale, placé devant « suffisance de viandes » et « abondance de brevaiges », mais mourant de soif et de faim, puisque les affres de son amour ne lui laissent, selon les termes d'un passage situé un peu plus loin, « le temps de boire, de manger, ny de dormir, de reposer, ny de donner à [sa] nature aucun contentement ». Là encore, d'Amboise articule références culturelles explicites et usage appuyé de la rhétorique, en recourant en particulier à l'anaphore, au rythme ternaire, ou encore aux questions rhétoriques, pour donner du poids au propos de l'épistolier.

Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est l'opération étonnamment subtile qu'il met en œuvre dans la formulation de sa première référence – « Quel tourment ? est ce le tourment, que seuffre Ixion en enfer, de qui les entrailles incessamment sont rongées par ung vulture ? » En effet, « le vulture » n'est pas ici un soc de charrue¹⁰, mais bel et bien un vautour. D'Amboise se livre donc à une réécriture de l'histoire d'Ixion. Le personnage est *a priori* aisément identifiable. Il s'agit bien sûr du roi légendaire dont le mythe a connu une grande faveur entre le XVI^e et le XVII^e siècle, pour exprimer principalement le tourment amoureux¹¹. Mais Ixion a été condamné au supplice de la roue de feu, et non pas à avoir les entrailles déchirées par un vautour. Ce sort pourrait en revanche évoquer celui de Prométhée. Le rapace qui ronge le foie du Titan est généralement un aigle. Mais il arrive en effet que les deux oiseaux soient confondus, et qu'un vautour soit parfois chargé de ce rôle¹². Pourtant, c'est bien plutôt au châtement réservé à un autre personnage de la mythologie grecque, le géant Titye, qu'il faut sans doute penser ici. Son supplice, tel qu'il est rapporté par Lucrèce dans *De rerum natura*, est d'ailleurs approprié au sujet amoureux de la

[i.e. Orphée] exhalait ces plaintes, qu'il accompagnait en faisant vibrer les cordes, les ombres exsangues pleuraient ; *Tantale* cessa de poursuivre l'eau fugitive ; la roue d'*Ixion* s'arrêta ; les oiseaux oublièrent de déchirer le foie de leur victime, les *petites-filles de Bélus* laissèrent là leurs urnes, et toi, *Sisyphé*, tu t'assis sur ton rocher », trad. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1989 (nous soulignons). Virgile, dans l'*Énéide*, énumère lui aussi « les plus célèbres suppliciés des Enfers » (J. Chamonard, *Les Métamorphoses*, p. 415, n. 222), mais sa liste, composée de Tityos, des Lapithes, d'Ixion et Pirithoüs (cf. Virgile, *Énéide*, VI, v. 595-601, trad. J. Perret, Paris, Folio classique, 1998 [1977], p. 204), est plus éloignée de celle qui est proposée dans *Le Secret d'Amours*. Il est donc très vraisemblable que ce soit plutôt chez Ovide que d'Amboise trouve la source de ce passage-ci.

¹⁰ E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, t. 7, p. 517-518.

¹¹ Sur ce point, voir G. Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Eros baroque*, Paris, P.U.F., 1981, p. 103-136.

¹² Pour ne donner qu'un exemple de cette possible substitution, on peut citer l'emblème « *Quae nos, nihil ad nos* » qu'Alciat consacre au supplice de Prométhée. Dans la première traduction française du texte latin, en 1536, on lit que c'est un : « *vaultour* qui tousjours [...] entame » le cœur du Titan (« Rien toucher ce qui est sur nous », *Livret des Emblemes*, Paris, C. Wechel, 1536, f. E v^o, v. 4, nous soulignons). En revanche, B. Aneau choisit de commencer ainsi sa traduction : « Au mont Caucas Prometheus estaché / Ha foye, et coeur *par ung Aigle* arraché » (« Ce qu'est sur nous, est rien à nous », *Emblemes*, Lyon, M. Bonhomme pour G. Roville, 1549, p. 124, v. 1 et 2, nous soulignons).

première lettre du *Secret d'Amours* : le mythe de Titye représente lui aussi les souffrances que causent les passions, dont on considérait que le siège se trouvait dans le foie¹³.

Mais alors, pourquoi donc ne pas nommer Titye et lui substituer Ixion ? On pourrait d'abord penser à une imprécision ou à une confusion, favorisée par le fait que les deux mythes sont souvent évoqués dans le cadre d'une énumération rapide, notamment avec ceux de Tantale, de Sisyphe ou des Danaïdes, par exemple chez Ovide, ou encore avec ceux des Lapithes et de Pirithoüs chez Virgile¹⁴. C'est d'ailleurs le dispositif qui est également adopté dans cette première lettre du *Secret d'Amours*. Cependant, la traduction qu'il donne, en 1537, du passage du livre X des *Métamorphoses* qui cite le supplice infligé par le vautour juste après ceux que subissent Tantale et Ixion (v. 42-43) restitue correctement le nom de Titye, qui n'apparaît pourtant pas dans le texte latin¹⁵. C'est la preuve que d'Amboise connaît précisément cette histoire et il est donc vraisemblable qu'il ne commette pas d'erreur. Il s'agit peut-être là pour lui de fusionner sciemment des sources mythologiques et bibliques, en une opération syncrétique favorisée par un jeu sur l'onomastique. Le livre du *Deutéronome* mentionne en effet un autre « ixion », nom commun cette fois : « *Ixion, et vulturem, ac miluum, iuxta genus suum*¹⁶. » Comme l'explique, au début du XVIII^e siècle, le père Augustin Calmet dans le commentaire qu'il donne de ce verset¹⁷, l'ixion est une sorte de vautour blanc à la vue perçante, mis au nombre des animaux impurs. On peut ainsi considérer que d'Amboise a pu retravailler les deux mythes antiques de Titye et d'Ixion pour leur donner, à la lumière du texte biblique, une plus grande force symbolique.

Notre auteur témoignerait donc ici, malgré une maladresse apparente, d'une culture riche, précise et fine qui contrasterait, de façon assez surprenante avec un troisième cas, qui offre lui aussi l'exemple d'un feuilletage de sources, mais dont la superposition paraît toutefois procéder plutôt d'une erreur ou d'une méprise, que d'un enrichissement du sens.

GLISSEMENTS D'IDENTITÉS SOUS LE POINT FIXE DU NOM

Revenons un instant à la « Quatriesme lettre » du *Secret d'Amours*. L'épistolier s'y adresse à une dame cruelle pour la convaincre de se montrer moins rigoureuse. L'argumentaire joue de diverses références, de la plus surprenante – comme cette très juridique vérité générale : « Toutes loix tant divines que humaines ne veulent que l'innocent meure, mais que faveur soit donnée au delinquant plustost que la rigueur juridique » – en passant par la mention plus attendue de différents dieux ou personnages de la mythologie : Amour, évidemment, mais aussi Méduse, Endymion et la Lune, Cœnone et Pâris, Vénus et Adonis, Pélée et Thétis, Mars, Mercure, Apollon, Jupiter, Hélène et Ménélas, Ulysse et Pénélope, Sapho et Phaon, parmi d'autres.

¹³ Lucrèce, *De rerum natura*, 3, v. 992-994 : « *At Tityus nobis hic est, in amore iacentem / Quem volucres lacerant, atque exest anxius angor, / Aut aliae quænis scindunt cupidine curæ* » (« Mais Tityus est là, chez nous, lui qui gît dans l'amour / Et que les vautours lacèrent, que dévore l'angoisse / Ou que déchirent de passion d'autres tourments, quels qu'ils soient », trad. S. Laigneau-Fontaine).

¹⁴ Voir par exemple les cas mentionnés dans notre note 9.

¹⁵ « Le vulture grand qui Titius tourmente / Leve sa teste », *Le dixiesme livre des Metamorphoses d'Ovide, traduite en Ryme par l'Esclave fortuné*, Paris, Arnoul et Charles les Angeliers, 1537, f. Aiiii v^o. Nous remercions Sandra Proveni de nous avoir rappelé cette traduction.

¹⁶ *Deutéronome*, XIV, 13. Traduction par Lemaître de Sacy, *La Bible*, Paris, Robert Laffont [Bouquins], 1990, p. 221 : « L'ixion, le vautour et le milan, selon ses espèces. »

¹⁷ Père A. Calmet, *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les Nombres et le Deutéronome*, Paris, 1709, p. 623.

Le passage qui nous intéresse est très bref. Il s'agit d'une question rhétorique, ainsi formulée : « Cuydes tu donc, ma dame, que Lucretse se trovast autant à son plaisir avecques Catho (qui estoit homme tant saïge) qu'avecques Brutus contrefaisant le fol ? Certes nenny. » L'exemple utilisé est étrange, car il procède d'une confusion historique favorisée par l'homonymie, ou, pour reprendre les termes de Paul-Marius Martin, d'un « phénomène de brouillage dû à une surimpression entre deux personnages historiques¹⁸ ». De fait, d'Amboise superpose ici Lucius Junius Brutus qui a vécu au VI^e siècle avant J.-C., et Marcus Junius Brutus dont l'existence est attestée au I^{er} siècle avant J.-C.

Du premier, Tite-Live rapporte en effet, dans son *Histoire romaine*, qu'il « contrefit le fol », ou d'ailleurs plutôt l'idiot, ce qui lui vaut son surnom de Brutus, au sens de bête brute. Il feint cette faiblesse d'esprit jusqu'au suicide de Lucretse, dont il est le témoin, aux côtés de Tarquin Collatin, l'époux de la vertueuse Romaine. À la suite de ce tragique épisode, ce Brutus-ci abandonne son masque de stupidité, révèle une énergique personnalité et appelle à renverser les Tarquin, ce qui entraîne leur chute, comme celle de la monarchie romaine¹⁹.

Le second Brutus, est son pseudo-descendant. On le connaît pour être le fils adoptif de Jules César ayant participé à son assassinat. C'est ce Brutus-là, et non celui qui vécut au temps de la vertueuse Lucretse, qui est le neveu de Caton d'Utique. On pourrait donc croire qu'il s'agit de celui que d'Amboise appelle Catho. Mais en réalité notre auteur opère ici une seconde superposition entre deux Caton – ce Caton d'Utique, lié à Marcus Junius Brutus, et Caton le Censeur, également appelé Caton l'Ancien, arrière-grand-père du précédent, qui vécut au III^e siècle avant J.-C. et qui était réputé pour sa rigueur et son austérité.

Récapitulons : d'Amboise nous propose ici un exemple dans lequel il met en scène Lucretse, un de ses contemporains, Brutus, mais également un personnage, Caton, qui vécut trois siècles après eux et n'avait avec eux aucun lien. Allons plus loin et essayons de

¹⁸ P.-M. Martin, « L'image brouillée de Brutus le tyrannicide », conférence prononcée dans le cadre des journées de l'Association le Latin dans les Littératures Européennes (ALLE), 15 octobre 2013.

¹⁹ La ruse de Brutus est annoncée dans l'*Histoire romaine* de Tite-Live dès I, 56, 7-8 : « Titus et Arruns prirent la route. Lucius Junius Brutus faisait partie du voyage. Ce jeune homme, fils de Tarquinia, sœur du roi, *avait une personnalité bien différente de celle qu'il simulait*. En apprenant que l'élite de l'État, dont son frère faisait partie, avait été massacrée par son oncle, il décida de ne plus rien faire qui pût apeurer le roi et renonça à tout bien qui pût inspirer l'envie. Il trouva la sécurité dans le mépris qu'il inspirait, puisque le bon droit n'offrait guère de protection. *Ainsi passa-t-il pour idiot à force de le contrefaire*. Laisant le roi disposer de sa personne et de ses biens, *il se laissa même surnommer Brutus*. Sous le couvert de ce sobriquet, le grand libérateur du peuple romain *dissimulait son tempérament* et attendait son moment » (Traduction de D. De Clercq, 2001 [BCS]. Nous soulignons). Elle est confirmée un peu plus loin, en I, 59, 1-2 et 8 : « Brutus, les laissant à leur détresse, retira le couteau de la blessure de Lucretse et le brandit dégoulinant de sang, « Par ce sang si pur avant l'outrage royal, dit-il, je jure et vous, les dieux, je vous en fais témoins, que moi, je chasserai d'ici Lucius Tarquin l'Outrancier, son épouse criminelle et toute leur progéniture, par le fer, le feu et tous les moyens en mon pouvoir et que je ne laisserai plus personne régner à Rome ». Il tendit alors le couteau à Collatin, puis à Lucretius et à Valérius, qui ébahis par le prodige, se demandaient *d'où venait dans le cœur de Brutus ce caractère qu'ils ne lui connaissaient pas*. Passant du chagrin à la colère, tous prêtèrent serment dans les mêmes termes. Brutus les appela alors à renverser la royauté. Ils le suivirent comme leur chef. [...] Alors, *Brutus prononça un discours qui n'avait rien à voir avec le tempérament et le caractère qu'il avait simulés jusqu'à ce jour*. » (Traduction de D. De Clercq, 2001 [BCS]. Nous soulignons).

schématiser l'opération de glissement qu'opère ici d'Amboise : soit, dans l'Histoire, deux Brutus et deux Caton, ayant vécu à des époques différentes. Toutefois, un des Caton (d'Utique), est en effet lié à un des Brutus (Marcus Junius). Ce lien justifie l'association des deux noms dans la phrase de Michel d'Amboise, mais rien de plus, car, dans cet énoncé, c'est de l'autre Brutus (Lucius Junius) et de l'autre Caton (le censeur), qu'il s'agit.

Venons-en à présent au fond. Que pourrait suggérer la question rhétorique de Michel d'Amboise à quelqu'un qui ne connaîtrait pas l'Histoire romaine et ne se fierait qu'au contexte d'actualisation de l'exemple ? Qu'une dame, dénommée Lucrece, a eu à choisir entre deux amants, le sage Caton ou Brutus le fou. Or l'on sait combien cette histoire-là est éloignée de l'Histoire. Lucrece, incarnation de la vertu de la matrone romaine, était l'épouse de Tarquin Collatin et a été violée. Nous sommes bien loin de la partie de « plaisir » évoquée par la phrase de Michel d'Amboise. Qui plus est, ce violeur n'est pas Brutus, mais Sextus Tarquin, un autre cousin de l'époux de Lucrece. Enfin, on notera que la « folie » du Brutus de la source doit s'entendre au sens d'imbécillité, alors que d'Amboise donne plutôt le sentiment que, dans son *exemplum*, l'opposition entre sagesse et folie se fait entre ce qui est austère, ennuyeux d'un côté et, au contraire, ce qui est léger, vivant, imprévisible, de l'autre. Là encore, le sens a glissé, à la faveur cette fois de l'influence de *L'Éloge de la folie* d'Érasme, qui est patente.

Dans cet éloge paradoxal, déjà, Érasme mentionnait, certes sans les confondre, mais en les couplant, les Caton et les Brutus, comme en témoigne par exemple ce passage :

Si vous consultez l'Histoire, vous verrez, au contraire, que le pire gouvernement fut toujours celui d'un homme frotté de philosophie ou de littérature. L'exemple des deux Caton est, à mon avis, concluant : l'un, par ses dénonciations extravagantes, a mis la République sens dessus dessous ; l'autre, en défendant avec trop de sagesse la liberté du peuple romain, l'a compromise sans retour. Adjoignez-leur les Brutus, les Cassius, les Gracchus et Cicéron même [...] ²⁰.

L'opposition, dans le respect de l'Histoire, se fait ici entre les deux Caton et, implicitement entre les deux Brutus, la thèse du personnage de Folie étant, dans ce passage, que la sagesse est mauvaise et que Nature, pour empêcher que le mal de la sagesse ne se propage, donne systématiquement des enfants fous aux sages. On retrouve, de façon plus elliptique, l'énumération des Caton et des Brutus un peu plus loin dans le discours de Folie ²¹. Mais, surtout, chez Érasme le malheur est du côté de la sagesse, et le bonheur du côté d'une folie associée, comme chez d'Amboise, à l'animalité et à la stupidité ²².

Derrière la référence explicite à l'Histoire romaine, la référence implicite à Érasme ne fait donc pas de doute. Pour autant, dans la phrase qui nous occupe – « Cuydes tu donc, ma dame, que Lucrese se trovast autant à son plaisir avecques Catho (qui estoit homme tant saige) qu'avecques Brutus contrefaisant le fol ? Certes nenny » – on a le sentiment que le jeu de glissements multiples, d'agrégation d'éléments disparates aboutit à la constitution d'un exemple qui a l'apparence d'une référence culturelle précise et fondée, mais n'a plus guère de rapport avec le sens initial de l'histoire. Ce jeu existe déjà chez Érasme, Folie n'étant pas très regardante sur la validité des exemples qu'elle utilise. Mais il paraît poussé encore plus loin chez d'Amboise.

²⁰ Érasme, *Éloge de la folie*, trad. P. de Nolhac, XXIV, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 33-34.

²¹ « les Diogène, les Xénophon, les Caton, les Cassius et les Brutus », *ibid.*, XXXI, p. 39.

²² « [...] les vivants qui obéissent à la Sagesse sont de beaucoup les moins heureux [...] À l'inverse, les moins malheureux sont ceux qui se rapprochent le plus de l'animalité et de la stupidité », *ibid.*, XXXV, p. 43.

Est-ce incompetence ? Maladresse ? Utilisation trop rapide d'une ou de plusieurs sources ? Ou bien faut-il voir dans cette discordance une sorte de signe, une forme d'ironie qui engagerait le lecteur lettré et averti à prendre ses distances avec cet épistolier maladroit ? N'y aurait-il pas là, au sein d'un « je » dont on peut faire l'hypothèse, par défaut, qu'il s'agit de Michel d'Amboise – et dont on a d'ailleurs des indices qu'il peut en effet s'agir de lui²³ – une scission qui nous guiderait vers la piste d'un « je » personnage ? Ce serait d'autant plus envisageable que, dans la même lettre, on observe plusieurs autres maladroites de ce type, qui paraissent surprenantes lorsque l'on voit, ailleurs, combien d'Amboise peut, tout au contraire, se montrer habile à utiliser ses sources et à jongler avec elles.

En somme, ce serait faire l'hypothèse qu'il arrive à d'Amboise de mettre l'opération de synthèse et d'agrégation d'éléments culturels disparates au service d'une autre opération, celle de la division du « je » – le « je » de l'auteur, parfois clairement identifiable, s'estompant au profit de celui d'un personnage. D'Amboise s'inscrirait alors dans la lignée de ce qu'avait pu proposer Marot, notamment dans *L'Adolescence clémentine*, par exemple dans l'échange épistolaire complet d'une dame et de son ami, ou encore dans les épigrammes donnant la parole à une vieille femme²⁴, ou à un berger cocufié par un prêtre²⁵.

Il arrive même que la figure de Michel d'Amboise se diffracte dans son recueil, comme le montre ce cas assez surprenant, qui offre un exemple de la manière dont les références culturelles feuilletées peuvent être utilisées dans la construction de la figure de l'auteur :

Ainsi ayma Cēnone le pasteur Alexandre son mary ; Lucesse, Brutus ; Alcestes sa femme ; Penelope son mary Ulixes et, nostre temps, une damoyselle de qui le nom ne doit estre caché et mis en oubly entre tant de notables femmes, ce Isabeau du Boys, née en Champaigne, en ung petit village nommé Chevillon dont son pere fut seigneur : laquelle ayma, craignit et honnora treschastement son mary, de sorte qu'elle, de toutes les cy dessus nommées, merite le second lieu²⁶.

Dans la lettre dont ce passage est tiré, les procédés précédemment évoqués participent ainsi à une métamorphose assez inhabituelle : celle de l'auteur en personnage dans l'univers fictif où évoluent ses propres personnages, en une mise en abyme où les biographèmes tirés de la vie réelle de l'auteur – le nom de sa femme, Isabeau du Bois, celui de la terre dont on le sait seigneur, Chevillon – mutent en *exemplum*.

Pour ouvrir la réflexion, plus que pour la conclure, lisons enfin quelques vers, qui se trouvent à l'orée du *Secret d'Amours*, dans la deuxième pièce, qui est aussi la première en vers du recueil. D'Amboise s'adresse à sa femme Isabeau, et trace de lui, à la fin du poème, cet autoportrait contrasté :

²³ Le « je » de cette quatrième lettre laisse par exemple entendre qu'il pourrait être laid (« Je te confesse, ma dame, que je ne merite si grand bien, mais la grace des dames s'estend aussi bien sur les petis et laidz hommes, comme sur les grans et beaulx »). Or cette laideur caractérise aussi le « je » de la seconde lettre (voir le texte cité dans notre conclusion), qui semble pour sa part désigner sans ambiguïté Michel d'Amboise.

²⁴ M. d'Amboise, « Epigramme d'une vieille qui empescha ung gentil homme de tenir propos à s'amy », *Le Secret d'Amours*, pièce n° 36.

²⁵ M. d'Amboise, « D'un bergier qui veoit le loup entre ses moutons et ung prestre qui emmenoit sa femme », *Le Secret d'Amours*, pièce n° 35.

²⁶ M. d'Amboise, « La dixseptiesme lettre. La tierce epistre de la dame à son amy », *Le Secret d'Amours*, pièce n° 26.

[...] la face ne regarde,
La petiteur, le maintien peu adextre
Et la façon qui sent plus le champestre
Que le maintien qui en ville se garde.
Elle n'est pas comme d'autres bragarde,
Ains simple, coye, et sans grande ventance.
Mais si tu veulx de près y prendre garde,
Tu congnoistras peult estre la puissance²⁷.

L'esclave fortuné insiste, pour commencer, sur ses défauts et sa maladresse : sa « face » ne mérite guère qu'on s'y attarde, il est petit, son corps est empoté, « champestre », rustique, il n'a pas l'élégance « bragarde » de la ville. Mais, à l'amorce de l'avant-dernier vers, un changement de direction est amorcé, d'abord avec des caractérisations ambivalentes – « simple », « coye » – qui peuvent aussi bien être considérées dans un sens positif que dans un sens négatif. Puis s'affirme, en position forte à la rime, et avec une intensité assez inattendue, la « puissance » de cet homme mal dégrossi. Mais cette puissance-là, « sans grande ventance », va le plus souvent cachée. Si « de près » on n'y « pren[d] garde », on peut facilement la manquer.

Il est bien possible que cet autoportrait de l'homme Michel d'Amboise offre aussi une assez juste description du livre qu'il est en train d'écrire. On peut en effet se demander si, derrière les maladresses visibles, les approximations apparemment « peu adextre[s] », ne se tapirait pas une forme de subtile – parfois, peut-être, trop subtile – puissance et si quelque chose ne se dit pas là d'un parti pris esthétique.

²⁷ M. d'Amboise, « Seconde lettre », *Le Secret d'Amours*, pièce n° 3, v. 83-90.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

AMBOISE M. de, *Le dixiesme livre des Metamorphoses d'Ovide, traduite en Ryme par l'Esclave fortuné*, Paris, Arnoul et Charles les Angeliers, 1537.

AMBOISE M. de, *Le Secret d'Amours*, Paris, A. et C. L'Angelier, 1542.

ÉRASME, *Éloge de la folie*, trad. P. de Nolhac, Paris, GF-Flammarion, 1964.

OVIDE, *Les Amours*, trad. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres [Classiques en poche – bilingue], 2002.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. J. Chamonard, Paris, Garnier Flammarion, 1966.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

SAN PEDRO D. de, *La Prison d'amour*, trad. G. Corrozet (1552), éd. V. Duché-Gavet, Paris, Champion, 2007.

TITE-LIVE, *L'Histoire romaine*, trad. D. De Clercq, Bibliotheca Classica Selecta (BCS), Université Catholique de Louvain, 2001, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/LIV/Intro.html>.

SOURCES SECONDAIRES

CALMET A. (Père), *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les Nombres et le Deutéronome*, Paris, P. Embry, 1709.

La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550). Actes du Colloque international de Baltimore - 5-7 décembre 1996, dir. G. Defaux, Paris, Champion, 1997.

MARTIN P.-M., « L'image brouillée de Brutus le tyrannicide », conférence prononcée dans le cadre des journées de l'Association le Latin dans les Littératures européennes (ALLE), 15 octobre 2013, article consulté le 25 avril 2017, URL : <https://sites.google.com/site/sanslelatin/conférences/textes-des-conferences/p--m-martin-l-image-brouillee-de-brutus-le-tyrannicide>

MATHIEU-CASTELLANI G., *Mythes de l'Eros baroque*, Paris, P.U.F., 1981.