



HAL
open science

Ce que la bête nous dit de l'homme. Figures équines dans *Le Secret d'Amours* de Michel d'Amboise (1542) et *le Tuteur d'Amour* de Gilles d'Aurigny (1546)

Claire Sicard

► To cite this version:

Claire Sicard. Ce que la bête nous dit de l'homme. Figures équines dans *Le Secret d'Amours* de Michel d'Amboise (1542) et *le Tuteur d'Amour* de Gilles d'Aurigny (1546). Alain Marchandisse; Bertrand Schnerb; Jean Devaux. *Rencontres d'Enghien. Entre réel et imaginaire : les animaux dans l'histoire, l'art et la littérature à l'époque bourguignonne (XIVe-XVIe siècles)*, 61, Brepols, pp.289-307, 2021, Publication du Centre Européen d'Etudes Bourguignonnes. hal-03083800

HAL Id: hal-03083800

<https://hal.science/hal-03083800v1>

Submitted on 13 Nov 2024

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

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

Ce que la bête nous dit de l'homme. L'exemple des figures équinés dans *Le Secret d'Amours* de Michel D'Amboise (1542) et *Le Tuteur d'Amour* de Gilles D'Aurigny (1546)

Claire Sicard (Université de Tours | CESR-UMR7323 CNRS)

Il faut souligner d'emblée le caractère modeste et marginal du corpus sur lequel se fonde la présente étude. Marginal par rapport au temps et à l'espace examinés dans cet ouvrage d'abord, puisque notre attention se portera sur des œuvres à la fois plus tardives et géographiquement excentrées, en l'occurrence des publications parisiennes, diffusées par Charles et/ou Arnoul L'Angelier dans le courant des années 1540. Modeste ensuite, dans la mesure où il s'agira simplement ici de s'attacher à la lecture précise de quelques textes tirés de deux recueils seulement, *Le Secret d'Amours* de Michel D'Amboise d'une part et *Le Tuteur d'Amour* de Gilles D'Aurigny d'autre part. De ce fait, le propos ne prétendra nullement à une portée générale. Il visera seulement à poser de premiers jalons en vue d'une étude plus large qui pourrait être menée sur la façon dont le cheval et la famille des équidés ont pu être considérés dans ce type d'ouvrages majoritairement poétiques, chez des auteurs marotiques, dans les années 1540. Après avoir esquissé à grands traits la place des figures équinés dans les œuvres de nos deux auteurs en l'envisageant notamment dans un contexte plus général de recours à des images animalières, nous nous interrogerons sur les modalités d'usage des chevaux et des ânes chez ces deux représentants de la « Génération Marot » en confrontant quelques-uns de leurs textes, en prose ou en vers.

Le premier de nos auteurs, Michel D'Amboise¹, est le fils illégitime de Charles II D'Amboise. Un temps recueilli par sa tante, la femme de Lettres Catherine D'Amboise, il fait office de secrétaire auprès de sa cousine Antoinette dans la seconde moitié des années 1520 avant de perdre aussi la protection de cette parente et d'être chassé de sa maison. Sa faute est alors, semble-t-il, amoureuse. Il a séduit et enlevé celle qui sera brièvement sa femme et dont il demeurera longtemps le veuf inconsolable, Isabeau du Bois, qui meurt en couches vers 1531. S'ouvrent alors, pour celui qui se désigne opportunément sous le nom d'« Esclave fortuné », des années de misère et de malheurs qui le conduisent notamment de la prison pour dettes au Châtelet à Paris en 1532, aux champs de bataille italiens ou bretons, puisqu'à partir de 1535 il se fait soldat. Cette carrière militaire ne l'éloigne pourtant pas de la pratique des belles-lettres : il continue à traduire des œuvres italiennes ou latines et compose non seulement un *Guidon des gens de guerre*² faisant fond sur son expérience mais aussi des recueils de poésie amoureuse imitant de fort près le style, la manière et toute forme d'innovations génériques ou prosodiques du « Prince des poètes français » du temps, Clément Marot, auquel il voue une admiration sans bornes.

Le travail d'édition des œuvres intégrales de Michel D'Amboise actuellement en cours³ permet de mettre en évidence le rapport très particulier qu'entretient l'écrivain aux animaux de façon générale. Dans plusieurs de ses ouvrages, y compris dans des traductions qu'il ne se prive

¹ c. 1505-1547.

² *Le Guidon des gens de guerre*, Paris, G. du Pré, 1543.

³ *Œuvres complètes de Michel d'Amboise*, éd. A. BAYROU, X. BONNIER, R. COOPER, P. DORIO, S. LAIGNEAU-FONTAINE, J. NASSISHUK, S. PROVINI, C. SICARD et A. VINTENON, dir. S. PROVINI, à paraître en version papier et en ligne.

pas d'amplifier, on observe une présence foisonnante de noms d'animaux, dans des conditions d'attestations non moins variées : ces désignations peuvent être utilisées aussi bien comme de simples éléments de comparaisons que pour camper de véritables personnages dans le cadre d'*exempla* d'étendue limitée au sein de textes plus vastes, voire comme les protagonistes de petites fables, par exemple.

Le recueil qui nous occupe prioritairement ici, *Le Secret d'Amours*⁴, est publié par les frères L'Angelier en 1542. On en connaît des rééditions en 1543 et deux rééditions posthumes seulement, en 1598 puis 1625⁵. L'ouvrage s'inscrit dans un type de recueils dont le milieu du XVI^e siècle offre plusieurs exemples et que nous avons pris le parti de désigner sous le nom de recueils prosométriques⁶. Il s'agit de ceux qui mêlent des textes complètement en prose – c'est le cas de la majorité des lettres fictives composant la première section qui donne son titre à l'ensemble de l'ouvrage, *Le Secret d'Amours* – et des pièces intégralement en vers – 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 Defaux, la « Génération Marot⁷ ». Si tous les textes du recueil ne traitent pas nécessairement d'amour, ce thème constitue tout de même un fil rouge, propre à unifier un ensemble qui pourrait paraître un peu lâche et hétéroclite du fait précisément de sa diversité formelle et générique.

Et dans ce *Secret* aux pièces variées, offrant comme en un éventail ouvert toutes sortes de situations amoureuses, heureuses ou non, on relève, peut-être encore davantage que dans les autres ouvrages de Michel D'Amboise, tout un lexique animalier. On dénombre ainsi dans ce seul petit *in-octavo* de cent-vingt-huit feuillets, cinquante-cinq noms d'animaux différents pour un nombre total de cent-sept occurrences. Il peut s'agir aussi bien de bêtes extraordinaires, qu'elles soient légendaires – comme le basilic ou le cocatrix – ou réelles – comme la baleine, le crocodile ou la panthère⁸ – que d'animaux familiers. Parmi ces derniers, on peut encore distinguer entre les animaux domestiques, ceux de la ferme ou de la forêt. Nombreux sont ceux qui sont liés à l'univers de la chasse, aussi bien comme auxiliaires du chasseur que comme proies possibles.

La précision du lexique employé est très variable. On observe selon les cas l'usage de termes génériques et très vagues, tels qu'« animal », « bête », « oiseau » ou « poisson » par exemple, mais aussi celui de noms communs désignant une espèce particulière voire, pour les animaux les plus familiers ou les plus souvent mobilisés (comme les nombreux types d'oiseaux, par exemple), la mention encore plus spécifique de races ou de sous-types apportant un degré supplémentaire de caractérisation. Ainsi, on trouve bien sûr le mot « chien » sous la plume du poète mais aussi ceux de « levrier » ou de « limier ».

⁴ Dans le cadre du projet de publication des œuvres complètes mentionné *supra*, nous prenons en charge l'édition de ce recueil.

⁵ Rouen, R. du Petit Val, 1598 ; Lyon, J. Huguettan, 1625.

⁶ Faute de terme désignant ce genre de recueils, c'est la terminologie que nous avons adoptée dans notre thèse *Poésie et rapports sociaux autour de la Cour de France (1538-1560)*, dir. J. VIGNES, thèse soutenue, Université Paris-Diderot, 2013, à paraître. Il ne faut pas confondre ce type de composition d'ouvrage (sorte de supra-genre éditorial) avec le genre textuel bien connu du prosimètre, qui alterne au sein d'un même texte prose et vers.

⁷ *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, dir. G. DEFAUX, Paris, 1997.

⁸ Celle-ci est tout particulièrement chère à Michel D'Amboise car l'un de ses plus anciens recueils poétiques s'intitule *La Penthaire de l'Esclave fortuné*, Paris, A. Lotrian et D. Janot, 1531.

Dans cette arche de Noé, plusieurs textes mentionnent des chevaux ainsi que des ânes qui fournissent parfois de significatifs contrepoints à leurs cousins équins et ce d'autant plus que l'âne a parfois pu être considéré comme un « cheval dégénéré⁹ » ou « le cheval du pauvre et le pauvre du cheval¹⁰ ». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous avons pris le parti d'élargir l'étude à leur cas, tout en ayant bien conscience qu'en matière de biologie comme de symbole, ânes et chevaux ne relèvent pas exactement des mêmes catégories¹¹.

Pour cet ensemble d'équidés au sens large, les termes employés par Michel D'Amboise sont riches. L'âne, qui fait peu d'apparitions dans le recueil¹², est présenté plus précisément dans un des textes comme originaire « d'Arcadie », cette région du Péloponnèse dont des auteurs antiques, Strabon ou Varron par exemple¹³, indiquent qu'elle était particulièrement réputée pour le nombre comme pour la qualité des chevaux et des ânes qu'on y élevait afin d'en faire le commerce. Si de façon traditionnelle cet « âne d'Arcadie » est plutôt associé dans la ballade où il figure¹⁴ à des caractéristiques négatives – la sottise mais aussi un braiment bien peu harmonieux –, il semble tout de même sinon faire partie d'une forme d'élite, tout au moins fournir une sorte de parangon en son genre. Mais pour corroborer cette interprétation il faudrait déterminer exactement d'où Michel d'Amboise tire cette expression¹⁵.

Pour ce qui concerne les chevaux du recueil, outre le terme générique de « cheval » lui-même¹⁶ on relève dans *Le Secret d'Amours* une occurrence du féminin « jument », ainsi que la mention de deux sous-types peu glorieux, le « courtaud » et le « traquenard ». Le premier est désigné par un adjectif substantivé, qui peut *a priori* être utilisé pour n'importe quel animal dont on aurait coupé la queue ou les oreilles. Le terme peut même désigner parfois un homme

⁹ Voir M. BIDEAUX, *Martin en sa gloire : un livre d'ânes*, Paris, 2010, p. 247.

¹⁰ V.-L. SAULNIER, Michel D'Amboise, l'âne de Rabelais et quelques autres, dans *B.H.R.*, t. 29, 1967, p. 546. Saulnier rappelle également le mot d'Ésope, dans sa fable « Le cheval et le soldat » : « De cheval tu m'as changé en âne » (note 2).

¹¹ Il s'agit d'espèces distinctes, même si toutes deux appartiennent à la famille des équidés.

¹² On relève cinq attestations du nom de l'animal, dans deux textes seulement.

¹³ STRABON, *Géographie*, VIII, 8-1 ; VARRON, *De l'agriculture (De re rustica)*, livre II, 1 et 6.

¹⁴ MICHEL D'AMBOISE, *Secret*, « Mais qui est il ce gentil rimailleur », fol. I vij r, v. 7.

¹⁵ Le *Littré* et le *Dictionnaire étymologique de la langue française* (dir. A. REY) nous rappellent que celles de « rossignol d'Arcadie » (attestée en 1611) et de « roussin d'Arcadie » (LA FONTAINE, *Fables*, VIII, 17, 1678), ironiques et plaisantes, désignent elles aussi des ânes, aux mêmes caractéristiques. Le *Furetière* (1690), précise qu'« on appelle un homme qui chante mal, un *rossignol d'Arcadie*, c'est à dire, un ignorant, et un gros *asne d'Arcadie*, à cause qu'en ce pays-là on fit ouvrir un *asne* qu'on accusoit d'avoir mangé la lune, parce que son image disparut dans l'eau où il beuvoit au temps d'une éclipse ». Un épisode très similaire se trouve déjà rapporté dans le commentaire que Vivès donne d'un passage de *La Cité de Dieu* de Saint-Augustin (*Quintus tomus operum divi Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi, continens .XXII. Libros de Civitate Dei. Cui accesserunt commentarii Jo. Lodo. Vivis ab authore recogniti*, Paris, C. Chevallon, 1531, Livre x, chap. 16, p. 125, col. A, n. m : *Quale est Lunam deponere*). Mais le commentateur ne mentionne en revanche pas l'origine arcadienne des protagonistes. À ce stade de l'enquête, nous n'avons pas encore pu identifier la ou les sources antiques de ce surprenant récit – si elles existent car l'on ne peut exclure que Furetière ait mélangé dans sa définition plusieurs sources distinctes, l'une pour l'histoire de l'âne buveur de lune – qui pourrait venir du folklore franc-comtois où un récit analogue est attesté (voir M. BIDEAUX, *Martin*, p. 72) – l'autre, associant effectivement l'animal à l'Arcadie et sans doute antique. Sans qu'il soit pour l'instant possible d'identifier avec précision l'origine de l'expression, on peut supposer que M. D'Amboise a dû la prendre à la même source que Rabelais qui, dans le prologue du *Tiers Livre* (1546) l'utilise lui aussi pour moquer « ceulx qui [...] chauvent (remuent) des oreilles comme asnes d'Arcadie au chant des musiciens », à moins que Rabelais la lui ait empruntée.

¹⁶ Il apparaît sept fois, dans six des cinquante-quatre textes que compte le recueil.

petit et râblé ou simplement rustre, mais cette acception est peut-être un peu plus tardive¹⁷. La plupart du temps, le mot s'emploie pour un chien ou un cheval. Et dans ce dernier cas, il désigne précisément un « cheval à jambes courtes, servant surtout pour le voyage, pour le transport des bagages¹⁸ ». Quant au « traquenard », il est lui aussi caractérisé par une particularité physique, pointant cette fois un défaut d'allure : depuis le *Gargantua* de Rabelais¹⁹, dont Michel D'Amboise tire sans doute le terme, on désigne ainsi, les bêtes dont le trot est désuni. Traquenards et courtauds ne sont donc pas de beaux et d'admirables chevaux, mais plutôt des animaux de second ordre, aux défauts apparents, ce qui contraste non seulement avec l'âne d'Arcadie mais aussi, et surtout, avec le cheval impressionnant de force, de fidélité à son maître et d'intelligence, qui évolue au milieu de « Mille roussins et beaux chevaulx d'Espagne²⁰ » et qui affronte en un combat proprement épique un redoutable adversaire équin non moins exceptionnel dans l'une des élégies du *Tuteur d'Amour* de Gilles d'Aurigny.

Ce second auteur, originaire de Beauvais, exerce au Parlement de Paris la profession d'avocat et compose, durant sa courte vie²¹, des œuvres originales aussi bien que des traductions, en général en français mais parfois en latin. Dans la dizaine d'ouvrages qu'il a laissés, il traite de sujets sérieux – comme le droit ou la religion, à laquelle il s'intéresse d'autant plus qu'il est séduit par les idées réformées – mais aborde aussi des thèmes plus légers qu'il traite parfois avec humour voire grivoiserie. C'est le cas en particulier dans certaines des pièces de son recueil de poésie française paru pour la première fois à Paris sous le titre de *Tuteur d'amour* en 1546 chez l'un des frères L'Angelier, Arnoul, puis réédité, sans modification ou presque, à Lyon, chez Jean de Tournes, l'année suivante. L'ouvrage connaît une troisième édition en 1553, de nouveau à Paris mais cette fois chez Jean Ruelle, sans doute peu avant que ne paraisse, chez la librairie parisienne Jeanne Arnoul, la même année, une version plus profondément remaniée du recueil faisant aussi office de tombeau de l'auteur car Gilles D'Aurigny vient alors de mourir. L'édition Arnoul se présente ainsi enrichie d'œuvres posthumes d'une part et d'une série d'épithames composées par les plus proches amis de l'auteur d'autre part. C'est toutefois l'ouvrage *princeps* de 1546 qui nous a paru fournir un premier élargissement intéressant à la réflexion suscitée par *Le Secret d'Amours*.

On est en effet d'abord frappé par les points communs aux deux ouvrages. Il s'agit de livres diffusés par la librairie L'Angelier à quatre ans d'intervalle seulement. Leurs titres, dont la proximité saute aux yeux, mettent en exergue la question amoureuse et sont fournis par l'œuvre placée en ouverture du recueil. Suivent ensuite un ensemble de pièces poétiques

¹⁷ Le *Dictionnaire étymologique*, entrée « Court / courtaud de boutique », atteste cet emploi pour des humains dès 1585. Mais on ne le trouve ni dans le *Huguet* ni dans le *DMF*.

¹⁸ *Huguet*, entrée « courtaud ».

¹⁹ L. MILLON-HAZO, « *Quelles bestes sont ce là ?* » *L'humanisme rabelaisien à l'épreuve de ses bestiaires*, dir. M. MAGNIEN et J.-C. SCHMITT, thèse soutenue, Université Sorbonne nouvelle, 2017, p. 114 : « Le traquenard constitue aussi un apport de Rabelais. Ce substantif provient selon A. Rey du gascon ou du languedocien tracanart qui signifie « amble rompu d'un cheval » et par métonymie « cheval qui va de ce pas ».

²⁰ GILLES D'AURIGNY, « Elegie du cheval de Monsieur de La Clayette, du coup que ledict seigneur receut à la monstre, et de ses amours », *Le Tuteur d'Amour*, Paris, A. L'Angelier, 1546, fol. 56 v - 58 v.

²¹ Si on sait qu'il est mort en 1553, on ignore en revanche la date de naissance de Gilles D'Aurigny. François Habert fournit toutefois une indication en précisant dans son épître à Mellin de Saint Gelais (versions de 1550 et de 1551) que « De Daurigny fut donné jugement / Qu'il avoit ja heureux commencement, / Avec espoir de futur avantage, / Lors que la Mort le ravit avant aage ». (*Epistres, Heroides, Tressalutaires, pour servir d'exemple a toute ame fidele*, Paris, M. Fezandat et R. Granjon, 1550, fol. 71 r. Nous soulignons).

variées, annoncées de façon topique sur la page de titre par une énumération générique²². Les deux listes ne sont certes pas identiques, mais elles ont toutefois en commun d'articuler des genres déjà attestés dans la poésie médiévale française – par exemple le rondeau et la ballade, pratiqués par les deux poètes, mais aussi le chant royal, que l'on ne trouve que dans *Le Tuteur d'Amour* – à d'autres marqués du sceau d'une plus grande modernité : chez Michel D'Amboise, l'épigramme, genre introduit en France au début des années 1530 seulement ; chez Gilles D'Aurigny, l'élégie, qui est également d'un usage récent dans la poésie française de l'époque²³. Ce sont enfin des recueils écrits par des poètes appartenant à la « Génération Marot ». On a dit combien l'auteur du *Secret d'Amours* se montrait attentif aux innovations de son modèle de prédilection. On observe la même tendance chez Gilles D'Aurigny qui imite par exemple Marot en traduisant comme lui des *Psaumes* ou qui participe, dans le camp des marotiques, à la querelle qui oppose le « Prince des poètes français » à François Sagon au moment-même, pourtant, où l'étoile de ce « Prince », en exil à Ferrare, aurait pu sembler à beaucoup moins brillante²⁴.

Ces points communs ne doivent toutefois pas occulter de réelles différences. Si *Le Secret* est un recueil mêlant prose et vers, *Le Tuteur* se présente en revanche sous la forme d'un ensemble, certes composite sur le plan générique, mais néanmoins exclusivement poétique. Dans le premier cas, le titre du recueil réfère à la première section du livre, qui forme clairement un ensemble mais qui est composée de plusieurs pièces distinctes, de prose ou de vers selon les cas et de ce fait polyphonique. Dans le second en revanche, l'opuscule initial intitulé *Le Tuteur d'Amour* forme une pièce unique, même si elle intègre deux épigrammes opérant des décrochages énonciatifs ponctuels, à la façon d'insertions lyriques voire de citations. Par ailleurs, si on observe dans les deux ouvrages l'usage qui est fait des noms d'animaux, de nouvelles différences se font jour.

De fait, chez Gilles D'Aurigny, les bêtes sont mentionnées beaucoup plus rarement que chez Michel D'Amboise, même si elles fournissent parfois des récits remarquables. On peut ainsi évoquer ce saisissant épisode de l'opuscule initial où la déesse Vénus, cherchant le moyen de délivrer son fils Amour de la prison où il a été enfermé pour avoir causé trop de malheurs, « Se transform[e] en chasseur robuste²⁵ ». Or la transformation ne se limite pas à cette humanisation et à cette masculinisation de la déesse. La description qui suit note que

« Du poil avoit attaché en sa face,
Long, noir hideux, et de mauvaïse grace,
En lieu d'habit et précieux atours
Avoit son corps couvert d'une peau d'ours,
Fort grande estoit et ses jambes velues

²² « Ensemble plusieurs Rondeaux, Ballades et epigrammes » pour le recueil de M. D'Amboise ; « Ensemble un livre où sont Epistres, Elegies, Complainctes, Epitaphes, Chantz royaulx, Ballades et rondeaux » pour celui de G. D'Aurigny.

²³ P. M. SMITH et C. A. MAYER, La première épigramme française : Clément Marot, Jean Bouchet et Michel D'Amboise. Définition, sources, antériorité, dans *B.H.R.*, t. 32, 1970, p. 579-602 ; R.-G. MAHIEU, L'Élégie au XVI^e siècle. Essai sur l'histoire du genre, dans *R.H.L.F.*, 46 | 3-4, 1939, p. 145-179 ; C. M. SCOLLEN, *The Birth of the Elegy in France 1500-1550*, Genève, 1967.

²⁴ Voir J. BICHÛE, « Par satire replicquer ». *La querelle Marot-Sagon : une œuvre collective (1535-1539)*, dir. N. DAUVOIS et G. BERTHON, thèse soutenue, Université Paris Sorbonne-nouvelle, 2020.

²⁵ GILLES D'AURIGNY, *Tuteur*, fol. 28 r.

Ne cachoit point, ains estoient toutes nues²⁶ ».

Dotée de « ce vil corps fantastique²⁷ » qui efface les distinctions de genre, dans lequel divinité, humanité et animalité s'entremêlent et qui procure tout autant de fantasmes que d'effroi, la mère d'Amour se lance à la poursuite d'un grand cerf qu'elle finit par tuer et que, toujours dissimulée sous les traits trompeurs du chasseur à la peau d'ours, elle offre aux geôliers de son fils, leur proposant même de porter la bête jusqu'à la prison. Mercure se laisse prendre au stratagème, et même si le « tuteur d'amour », qui est aussi le narrateur du poème, est traversé par le soupçon que cet étrange chasseur pourrait bien être « quelque dyable²⁸ », les deux personnages accèdent à la demande de Vénus. Mais le don du cerf figurait un nouveau cheval de Troie : une fois entrée, la déesse reprend ses traits, endort les deux geôliers et libère Amour qui pourra se venger tout à son aise de son tuteur. Dans ce morceau de bravoure de l'opuscule, bref mais remarquable, les animaux sont associés à la sauvagerie, à la violence et à une forme de religiosité toute païenne²⁹.

Ailleurs dans le recueil en revanche, les figures animales peuvent être *a priori* plus familières et leurs noms référer moins aux intervenants d'un récit qu'à l'imaginaire véhiculé par le nom de la bête. On peut ainsi penser à une des épîtres de la seconde partie du *Tuteur*, qui évoque à maints égards les correspondances amoureuses formant la première section du *Secret*, où une femme délaissée par son amant lui écrit pour lui reprocher cet abandon. C'est dans ce contexte qu'elle déclare : « Vilain te nomme tout à plat / Car tu as emporté le chat³⁰ ». Même si, en contexte, rien n'empêche d'envisager que ce grief de la dame puisse être fondé sur une action effective de l'amant quittant le foyer avec armes, bagages et animal domestique, il faut noter que dès l'époque de composition de ces vers, l'expression a un sens métaphorique. Elle signifie, nous rappelle Huguot, « s'en aller brusquement, sans prendre congé », ce dont semble en effet être accusé l'indélicat destinataire de l'épître. Le chat fournit donc sans doute une simple image. Et pourtant, même de cette façon, l'évocation de l'animal paraît ouvrir une fenêtre sur l'intime et concourt à dessiner un *ethos* de la dame à la fois naïf et touchant. L'expression nous permet de saisir comme en une fulgurance quelque chose de ce qu'a été la vie de ce couple, de ce qu'elle est devenue. En parallèle, on relève un peu plus loin deux autres noms d'animaux, eux aussi employés dans le cadre d'images. Mais cette fois, le langage ne nous donne pas accès à l'humain par la mention de l'animal. Il produit plutôt l'opération inverse, en métamorphosant l'épistolière et son destinataire en animaux, au détour de formules frappantes qui participent d'un style à la fois vif, oral et populaire dessinant les contours de la

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, fol. 29 r.

²⁹ Voir par exemple A. LOMBARD-JOURDAN, *Aux Origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, Paris, 2005. L'historienne indique notamment que si Jean de Salisbury, au milieu du XII^e siècle, condamne les rituels associés à la chasse au cerf, c'est qu'il « savait peut-être le vieux fonds sacrificiel et païen qui se cachait sous les rites du dépècement du cerf et de la curée » (p. 97). De pareils rites ne sont d'ailleurs pas l'apanage de l'Europe : G. OLIVIER, « Chasse et sacrifice en Mésoamérique (première partie) », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 123 | 2016, p. 17-24 : « Les rapports étroits entre chasse, guerre et sacrifice sont illustrés dans de nombreux mythes et rituels, ce qui se traduit par l'équivalence entre le sacrifice du cerf et le sacrifice humain ». Cette perspective, quoique lointaine par rapport au contexte de composition du *Tuteur d'Amour*, achève de jeter le trouble sur un épisode qui, précisément, se signale aussi par la façon dont il mêle humanité et animalité.

³⁰ GILLES D'AURIGNY, *Tuteur*, « Quatriesme epistre d'une dame à son amy », fol. 41 v.

personnalité comme du milieu social du personnage féminin auquel il est attribué. Le procédé s'inscrit aussi, à n'en pas douter, dans ce naturel et cette transparence que Gérard Defaux observe chez Clément Marot³¹. C'est ainsi que l'ami décevant a pu paraître « plus doux qu'un agneau » à la dame désormais bien détrompée. Et lorsqu'elle évoque la nouvelle conquête de son amant volage et qu'elle s'interroge sur leurs mérites sexuels comparés – « Mais le fait elle myeux que moy ? » – la voici qui aboutit à cette conclusion inattendue : « Je croy qu'ouy, je suis trop vache³² ». L'animal, dont l'usage est ponctuel et qui ne fournit rien de plus que des images dans cette épître, produit néanmoins de puissants effets expressifs, en quelque sorte condensés par le caractère parfois inattendu mais toujours parlant de ces figures.

Ce sont des procédés tout différents que l'on observe dans une autre pièce du recueil de Gilles D'Aurigny entièrement bâtie pour sa part autour du personnage particulièrement complexe d'un cheval héroïque. Dans cette élégie, les chevaux, même s'ils peuvent, on le verra, se charger de symbole, ne sont pas de simples images mais des acteurs à part entière d'un récit. Ils sont placés sur le devant de la scène tandis que les humains sont renvoyés en arrière-plan, et ce alors même que la focale sur l'animal paraît de nouveau un moyen détourné de dire des choses de l'humanité. C'est la raison pour laquelle il a paru pertinent de confronter les textes, en prose et vers, qui parlent de chevaux et parfois d'ânes dans *Le Secret d'Amours* avec cet unique mais remarquable poème du *Tuteur d'Amour*, intitulé l'« Elegie du cheval de Monsieur de la Clayette, du coup que ledict seigneur receut à la monstre, et de ses amours³³ ».

Dans cette perspective, la première question qui s'impose est celle du caractère sauvage ou domestique des équidés. Il arrive que le cheval soit présenté sinon comme absolument sauvage en tout cas comme furieux. Il est alors dangereux, effrayant, hostile à tous, hommes et bêtes confondus. C'est le cas du terrible ennemi qu'affronte le « cheval de hault pris » héros de l'élégie de Gilles D'Aurigny. Ce « grand coursier », animé et aiguillonné par l'envie, paraît « avoi[r] le diable au corps³⁴ ». Plus loin, ce sont précisément les images de la fureur et de la rage qui viennent traduire l'énergie de l'envieux qui, pour mordre « le bon cheval », se rue sur son adversaire³⁵.

³¹ G. DEFAUX, « Clément Marot “le despourveü” », *Littératures* n°35, 1996, p. 25-26 : « Marot s'est logé dans son œuvre poétique, dans ce qu'il appelle son “écriture” [...] avec une [...] affectation de “naturel”, avec une “sincérité” et une “spontanéité” [...] palpables » et « que la “simplicité”, le “naturel”, la “spontanéité”, la “transparence” et “la facilité”, tous ces termes dont nous nous servons habituellement pour rendre compte de cette poésie si singulière, ne sont rien d'autre que des effets de rhétorique, le produit d'une stratégie concertée, d'un travail conscient sur et par le langage – l'absence apparente d'art n'étant, comme chacun sait, que le comble de l'art, la preuve la plus éclatante de la parfaite maîtrise de l'artiste ».

³² GILLES D'AURIGNY, *Tuteur*, fol. 42 r.

³³ *Ibid.*, fol. 56 v - 58 v.

³⁴ « Mais (ô malheur) la furieuse envie / Qui tasche oster des vrays amantz la vie, / Delibera par son sort malheureux / Faire mourir cheval et amoureux : / Car promptement se vint jecter au ventre / D'un grand coursier, dedens lequel elle entre, / Si effrenée et de telle chaleur, / Que le coursier entra lors en fureur, / Et de fureur en une vive rage, / Qui faisoit perdre à plusieurs le courage / Car le voyant tellement irrité, / On eust jugé, et dict en verité / (Par le maintien qu'il demonstroït alors) / Qu'au lieu de sang, avoit le diable au corps. » (*Ibid.* v. 41-54).

³⁵ « Et toutesfoys l'envieux se vint joindre / Droict contre luy, d'une grande puissance : / Le bon cheval se tenoit en defence, / Quand l'un ruoit, en presence de tous, / L'autre saultoït luy presentant les coups : / Quand par fureur il taschoit à le mordre, / L'autre à deux coups le mectoït en desordre. / Mais la fortune ayant l'envie à coeur, / Ne permist point qu'il fust pour lors vainqueur, / Voyant son geste et sa façon genti[l]le : / Car le courcier plus enragé qu'habi[l]le, / Jecta son coup royde comme sayette / Contre la jambe au noble la clayette. » (*Ibid.* v. 72-84. Les corrections entre crochets, dans cet extrait comme dans les suivants, sont apportées d'après la réédition Lyon, J. de Tournes, 1547).

Pour sa part Michel D'Amboise, dans l'une des lettres en prose du *Secret d'Amours*, attribuée à un personnage féminin une triple analogie qui rappelle en effet qu'un caractère plus agréable n'est obtenu – chez l'animal comme chez l'homme, au demeurant – que par une opération de « nourriture », c'est-à-dire de dressage ou d'instruction, qui va contre le donné de nature :

« Ung lyon *naturellement* cruel, *par nourriture* s'adoucit ; ung cheval *naturellement* indompté, *par nourriture*, à l'homme se rend facile et obeissant. L'homme, *naturellement* vilain et inclin à vice, *par nourriture* se fait noble et vertueux³⁶ ».

L'anaphore, qui renforce le parallélisme entre les trois exemples, oppose donc un état initial mauvais (« cruel », « indompté », « vilain », « inclin à vice ») à une opération dynamique intérieure (« se rend », « se fait ») qui a pour immanquable effet d'améliorer celui qui la subit (« s'adoucit », « facile et obeissant », « noble et vertueux »), et ce indépendamment de son espèce, même si la nature de cette amélioration varie selon que l'on a affaire à un animal – rendu plus malléable – ou à un humain – qui trouve à s'élever plus qu'à se soumettre dans cette transformation. À mi-chemin entre la bête vraiment sauvage – le lion – et l'homme, le cheval est le seul pour lequel cette mutation intérieure est explicitement associée à une figure dominante de dresseur : ce n'est pas dans l'absolu et par lui-même qu'il « se rend facile et obeissant », c'est par rapport à « l'homme », auquel il est subordonné.

Cette domestication ne va d'ailleurs souvent pas sans violence physique. Dans la fable de l'âne et du cheval figurant dans le même recueil, d'abord dans une version latine puis aussitôt après en français³⁷, il va de soi qu'en cas de désobéissance, l'animal prend le risque d'être roué de coups par son maître :

« Soudain au chief commençant, par grand yre
Ta chair, tes nerfz, tes os, d'ung gros baston
Il froissera³⁸ ».

En réalité, dans la phase de dressage, l'exception paraît plutôt l'absence de coups. C'est ce que suggère le texte de Gilles D'Aurigny qui signale comme un fait extraordinaire, pour un cheval qui ne l'est pas moins, le fait qu'il n'ait à aucun moment été nécessaire d'éperonner cet animal qui « pren[d] plaisir à être travaillé » :

« Estimez vous que les durs esperons
Pour le dompter luy fussent mis à poinct ?
Certes nenny, mais il n'en fa[i]lloit point :
Car le cheval jugeoit en son courage,
Qu'amour tenoit son seigneur en servage.
Voila comment ce cheval esveillé
Prenoit plaisir à estre travaillé :
Voila comment ce cheval de service
Au grand besoiing ne se monstroït novice³⁹ ».

³⁶ MICHEL D'AMBOISE, *Secret*, « La quinzième lettre », fol. F ij r. Nous soulignons.

³⁷ MICHEL D'AMBOISE, *Secret*, « D'ung asne qui estima plus de vivre voluptueusement et povrement que de vivre chastement et richement », fol. G viij v - fol. H ij r.

³⁸ *Ibid.*, v. 12-14. Nous prenons le parti, pour cette fable, de ne citer que le français.

³⁹ GILLES D'AURIGNY, *Tuteur*, fol. 57 r, v. 32-40.

La souffrance et la violence de l'opération de domestication disparaît donc. Le cheval se fait en somme serviteur volontaire de son maître en un idéal et déroutant don de soi dépourvu de contredon matériel, car si ce résultat est obtenu sans violence, il ne paraît pas l'avoir été non plus par le truchement plus doux de la récompense. Le conte idéalisé du dressage suggère que seuls l'intelligence (« jugeoit ») et le cœur (« en son courage ») de cet animal hors du commun l'ont mis sur la voie du comportement attendu, en toute liberté.

Par contraste, dans la fable de l'âne et du cheval de Michel D'Amboise, celle même où les mauvais traitements menaçaient l'animal récalcitrant, il est en même temps question des avantages matériels procurés par l'obéissance. Cet apologue s'inscrit dans une tradition proche, sinon identique, d'une fable d'Ésope mettant en scène deux ânes, l'un domestique et l'autre sauvage⁴⁰ et il est clairement l'intertexte d'un chapitre du *Cinquiesme livre* de Rabelais⁴¹. Les personnages de la version de Michel D'Amboise sont des animaux du commun sans prétention au légendaire et dans la vie simple desquels carotte et bâton vont de pair. Le texte présente donc un animal domestique qui fait valoir le confort de sa vie – le cheval – et un âne, animal sauvage tenté un temps par ce confort mais fuyant finalement devant les sacrifices que cette amélioration apparente de l'ordinaire suppose. Le cheval est bien soigné et bien nourri, il est « polly, gras et allegre⁴² ». Il s'oppose de ce fait à l'âne qui est « bien fort maigre⁴³ », adjectif mis en valeur par sa position à la rime. C'est donc « par pitié⁴⁴ » que le cheval accueille l'âne dans son « hebergement⁴⁵ » et lui permet de se restaurer jusqu'à ce que « son gros ventre / Eut bien emply⁴⁶ ». Ce n'est qu'ensuite que le cheval explique au nouveau venu les termes du contrat qui lie les bêtes à leurs « hostelliers⁴⁷ » humains. Il y a une contrepartie à tant d'aisance :

⁴⁰ Le texte de Michel D'Amboise paraît un peu plus proche de la tradition de « L'âne sauvage et l'âne domestique » d'Ésope (ÉSOPE, *Fables*, éd. É. CHAMBRY, Paris, 1927, fable 264 ; P. CIFFARELLI, *Catalogue thématique des fables ésopiques françaises du XVI^e siècle*, Paris, 1993, fable 19, p. 43) que de celle d'autres fables mettant en scène soit les mêmes animaux, comme « Le cheval et l'âne » de Phèdre, soit des situations analogues comme « Le loup et le chien » dont on connaît à la fois les versions d'Ésope et de Phèdre. Signalons que l'année même du *Secret d'Amours* paraît à Paris chez D. Janot la traduction que Gilles Corrozet donne des *Fables du très ancien Ésope phrigien*. Parmi les fables proposées, on en dénombre trois qui mettent en scène un âne et un cheval (XXXIII, XLVIII et LXVII) mais dans des situations différentes de celle de la fable de Michel D'Amboise. Corrozet traduit également « Le Loup et le chien » (LII), qui rappelle en partie l'histoire et la moralité de notre fable, ainsi qu'une intéressante « De la Mule superbe » (LXXXVI) qui met en scène un animal s'enorgueillissant d'avoir été conçu par « ung tresbeau Cheval » avant de constater qu'à la course elle ne vaut pas « des chevaux legiers » et qu'il y a finalement plus de chance pour que ce soit « ung asne [qui l'ait] forgée et faicte ». Aucune de ces fables toutefois ne peut être considérée comme la source de celle de Michel D'Amboise. Il est d'ailleurs possible que *Le Secret d'Amours* ait été publié quelques mois avant la traduction de Corrozet : le privilège du premier est daté de juillet 1541, tandis que celui du second est d'août 1542. Il faut donc se limiter à constater que la fable dans le goût d'Ésope est dans l'air du temps au moment où notre poète s'y exerce lui-même et que s'il est possible qu'il ait eu connaissance du travail de Corrozet, il n'est pas certain que cela ait pu l'influencer.

⁴¹ RABELAIS, *Cinquiesme livre*, chap. VII « Comment Panurge racompte à maistre Editus l'apologue du Roussin et de l'Asne », dans *Les Cinq livres*, éd. J. CEARD, G. DEFAUX et M. SIMONIN, Paris, 1994, p. 1331-1337. Le récit de Panurge a été rapproché de Phèdre (C. LA CHARITE, Panurge est-il « thalamite » ou thélémité ? Le style de petit « riparographe » de Rabelais : l'apologue sans morale de l'âne et du roussin, dans *Études rabelaisiennes*, XL, 2001, p. 457) et d'Ésope (L. MILLON-HAZO, « *Quelles bestes* », p. 282) mais comme à V.-L. Saulnier (Michel D'Amboise), il nous apparaît incontestable que c'est bien au *Secret d'Amours* que le récit est emprunté.

⁴² MICHEL D'AMBOISE, *Secret*, « D'ung asne... », fol. G viij v, v. 1.

⁴³ *Ibid.*, v. 2.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, v. 3.

⁴⁶ *Ibid.*, v. 5-6.

⁴⁷ *Ibid.*, v. 18 ; v. 10 : « hoste ».

l'aliénation de sa liberté, les contraintes exercées sur son corps, l'obéissance aux règles sous peine d'être rossé. Ce contrat présente aux yeux du cheval plus d'avantages que de réels inconvénients et il l'accepte. Mais cette adhésion ne va pourtant pas de soi et c'est le regard du nouveau venu qui le met en évidence. Pour l'âne, dont la prise de parole au discours direct constitue le dernier mot de la fable⁴⁸, ces règles sont scandaleuses. Il préfère donc refuser ce qu'on lui fait miroiter, car satiété ou gêne ne valent pas à ses yeux le sacrifice demandé. C'est cette fois l'âne, plus que le cheval, qui se montre libre, mais sa liberté est d'une nature bien différente de celle du cheval mis en scène par Gilles D'Aurigny. Quand celui-ci, avec noblesse, choisissait de servir son maître sans recevoir d'autre contrepartie à ce service que l'affection qui lie le couple formé par l'homme et l'animal, l'âne de Michel D'Amboise s'éloigne pour sa part de la tyrannie de l'homme afin de pouvoir jouir à son aise car c'est l'absence de « plaisir de jument⁴⁹ » à laquelle l'humain prétend le contraindre, qui lui rend insupportable la perspective de l'asservissement.

Tantôt sauvages, tantôt domestiqués, les équidés de nos deux recueils offrent ainsi un large éventail de postures animales, de l'inquiétante et menaçante bestialité à la rondeur benoîte et quasi bourgeoise du familier, en passant par l'expression d'une liberté qui peut aussi bien éloigner radicalement l'animal de l'homme que l'en rapprocher. C'est à ces chevaux qui forment avec leurs maîtres de véritables couples qu'il faut à présent s'intéresser.

Nos deux poètes ont en commun de s'inscrire dans une tradition antique et médiévale lorsque, pour présenter d'inséparables duos, ils rapportent les noms propres d'hommes comme de bêtes remarquables. Dans un dizain de Michel D'Amboise⁵⁰, ce sont ainsi les personnages de Perseus et de Pégase qui forment un couple légendaire. L'association n'apparaît pas dans les textes fondateurs du mythe de Pégase mais vient de *L'Ovide moralisé* qui présente successivement les histoires des deux personnages. Cette organisation du livre est à l'origine d'une confusion qui trouve une traduction dans l'iconographie de la Renaissance⁵¹ mais aussi, donc, dans notre recueil.

Quant à l'élegie de Gilles D'Aurigny, elle s'ouvre par une comparaison des protagonistes contemporains de son récit, Monsieur de La Clayette et son cheval hors du commun, avec le duo mythique formé par Alexandre et Bucéphale :

« Puis qu'ainsi est que tant de hauls espritz
 Ont travaillé et mis en leurs escriptz
 (Comme un grand cas) que l'honneur on doibt rendre
 À Bucephal le cheval d'Alexandre :
 Puis qu'ainsi est que par eulx il doit estre
 Tant estimé d'avoir sauvé son maistre,
 Je soustiendray entre chevaulx heureux
 En avoir veu un plus aventureux :
 Je soustiendray tousjours que la clayette
 A ung cheval digne assez qu'on le mecte

⁴⁸ *Ibid.*, v. 15-18.

⁴⁹ *Ibid.*, v. 4.

⁵⁰ MICHEL D'AMBOISE, *Secret*, « Dixain d'ung cheval qu'ung tres sçavant poete nommé maistre Loys Fabri appelloit *Pigaseus* duquel il a composé maintz beaulx carmes », fol. Kij r.

⁵¹ J. M. STEADMAN, Perseus upon Pegasus and Ovid moralized, dans *The Review of English Studies*, vol. IX|36, 1958, p. 407-410.

Par grand honneur en hystoire ou cronique,
Pour approuver son fait tant magnifique⁵² ».

La figure de Bucéphale fait d'ailleurs office de motif structurant dans le poème. De fait, à cette introduction du poème répond parfaitement sa conclusion, qui prolonge et achève la comparaison entre le cheval de Monsieur de La Clayette et celui d'Alexandre, désormais appelé Cephalus. Or ce nom est dans la mythologie celui de l'époux de Procris, caractérisé par sa fidélité. Ce glissement onomastique, tout comme le portrait élogieux qui est fait du cheval d'Alexandre, tout de gloire et d'honneur auréolé, achèvent d'imbriquer l'animal et l'humain :

« Qui est celuy qui vueille dire ou croire,
Que Cephalus merite plus de gloire ?
Qui est celuy qui vueille soustenir,
Que Cephalus doive l'honneur tenir ?
Aucun n'y a, pourtant que la bonté
De cestuy cy rend l'autre surmonté :
Et devant tous je dy qu'il a faict plus
Que n'a pas faict le cheval Cephalus :
Car congnoissant son maistre estre blecé,
Subitement il a le camp laissé.
L'autre le feist, voire de grand courage,
Mais cestuy cy a bien faict dadvantage :
Car en un jour ainsi comme il me semble,
Il [l']a saulvé et guary tout ensemble⁵³ ».

Une des opérations du texte consiste donc à commencer par hisser le cheval anonyme, qui figure *a priori* un *outsider*, au niveau du grand Bucéphale afin d'introduire le récit de ses exploits qui permettra, contre toute attente, de conclure à la supériorité du premier sur le second. L'anonyme ne se contente donc pas seulement d'égaliser son illustre devancier, il le « surmont[e] ».

Ainsi, du couple antique on glisse à un autre couple dans lequel le cheval, cette fois dépourvu de nom propre, n'est pas autrement désigné que par le lien qui l'unit à son maître, et qui paraît contemporain du temps de l'écriture. De fait, même s'il n'a pas encore été possible d'identifier ce cavalier présenté sous son seul nom de seigneurie, on peut observer qu'on trouve bien des seigneurs de La Clayette dans la famille de Chantemerle implantée en Saône-et-Loire⁵⁴. Et il est vraisemblable que le personnage mis en scène dans l'élegie soit un de ses membres, connu du poète. L'histoire racontée s'inscrit donc dans un contexte réel.

Toutefois, on le pressent du fait même du parrainage extraordinaire dont le duo fait l'objet, il s'agit d'une anecdote quasi mythique, pour le moins revue et corrigée par le sublime de la légende : Gilles D'Aurigny présente Monsieur de la Clayette et son cheval participant avec une virtuosité remarquable à une « monstre⁵⁵ ». Or celle-ci est perturbée par un « courcier [...] enragé⁵⁶ », qui attaque le couple. Le bon cheval tire son maître du danger non seulement

⁵² GILLES D'AURIGNY, *Tuteur*, fol. 56 v, v. 1-12.

⁵³ *Ibid.*, fol. 58 r, v. 93-106.

⁵⁴ Sur l'histoire de cette famille et d'un personnage qui pourrait être un ancêtre du seigneur dont Gilles D'Aurigny parle dans son élégie, voir de J.-B. de VAIVRE, Un bibliophile bourguignon au début du XV^e siècle : Louis de Chantemerle, seigneur de La Clayette et ses manuscrits, dans *Journal des savants*, 2005, n°2, p. 317-397.

⁵⁵ Le terme apparaît au titre de la pièce.

⁵⁶ GILLES D'AURIGNY, *Tuteur*, « Elegie du cheval », fol. 58 r, v. 82.

en s'éloignant de « l'escarmouche⁵⁷ », mais aussi en conduisant l'homme blessé auprès de sa belle. Des commentaires, qui jouent de l'hyperbole dans une visée épique, renforcent la légende. C'est ainsi qu'affirmer que Monsieur de La Clayette « Soubz ce cheval faisoit trembler la terre⁵⁸ » confère au couple une dimension quasi surnaturelle et héroïque. D'une façon assez saisissante, il apparaît même que dans le duo, c'est bien le « cheval[,] digne assez qu'on le mette / Par grand honneur en hystoire ou cronique⁵⁹ », qui est plus admirable que l'homme, au point de fournir un modèle à son maître, par exemple sur le plan de la voltige⁶⁰.

Mais ce qui est le plus intéressant encore dans cette pièce, c'est la fusion des destinées de l'homme et du cheval qui s'opère grâce au recours à l'allégorie de « la furieuse envie / Qui [...] / Delibera [...] faire mourir cheval et amoureux⁶¹ ». Si, face à ce danger, la réaction du cheval est admirable, en revanche le cavalier, réifié, se tient seulement « assis comme une tour⁶² » et se montre passif. La monture prend en quelque sorte le relais, s'adaptant à la fois à l'adversaire qui les attaque et, lorsque son maître est touché à la jambe par une ruade, à la réaction de celui-ci, « congnoissant son maistre estre surpris⁶³ ». Il fait preuve de sang-froid et d'initiative puisque c'est de lui-même que, « Sans s'effrayer ou se monstrier farouche, / Subitement sortit de l'escarmouche⁶⁴ ». Ainsi le serviteur vient à la rescousse de son maître et, lié à lui par une profonde empathie semble se confondre avec lui. L'animal et l'humain semblent se faire quasi Centaure.

Chez Michel D'Amboise, le dispositif ne met plus seulement en scène un couple formé par un homme et sa bête, mais un trio. Le mouvement est donc complexifié et montre comment les fonctions de maître et de serviteur peuvent être rebattues, non pas tant par une inversion des positions – le serviteur, préfigurant en quelque sorte le Jacques de Diderot⁶⁵, se révélant plus admirable que son maître comme chez Gilles D'Aurigny – que par une sorte de *translatio*.

C'est dans une épître écrite à son protecteur Jean de Luxembourg, évêque de Pamiers, que le poète raconte une anecdote impliquant son cheval. Le dispositif textuel réfère bien, comme chez Gilles D'Aurigny, au réel et l'on peut supposer que le récit est en partie autobiographique, même s'il ne peut manquer d'évoquer aussi un poème de Clément Marot adressé à François I^{er} et dans lequel une histoire de cheval dérobé est rapportée⁶⁶. « L'esclave fortuné » rejoue ainsi auprès de son protecteur, en sourdine et avec des variations, le dispositif liant, autour d'un problème de cheval, le « Prince des poètes françoys » au roi de France. Mais chez Michel D'Amboise, tout est plus modeste et plus petit que chez Marot, en une sorte de respect des proportions dans l'analogie, puisqu'il est lui-même un plus petit poète que Marot. En toute logique, il a donc un protecteur plus petit que cet illustre modèle. Quant à sa monture, elle paraît elle aussi touchée par cette transposition en bas ton. C'est en effet cet animal,

⁵⁷ *Ibid.*, v. 88.

⁵⁸ *Ibid.*, fol. 57 r, v. 22.

⁵⁹ *Ibid.*, fol. 56 v, v. 10-11.

⁶⁰ *Ibid.*, fol. 57 r, v. 20.

⁶¹ *Ibid.*, v. 41-43.

⁶² *Ibid.*, fol. 57 v, v. 70.

⁶³ *Ibid.*, fol. 58 r, v. 85.

⁶⁴ *Ibid.*, v. 87-88.

⁶⁵ DENIS DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître*, 1765-1796.

⁶⁶ Voir CLEMENT MAROT, « Au Roy », *Œuvres poétiques*, t. 1, éd. G. DEFAUX, Paris, 1990, p. 320-323.

apparemment de peu de prix, qui est alternativement présenté dans l'épître comme un « traquenard » ou un « courtaud⁶⁷ ». Ce cheval, don de l'évêque de Pamiers à son serviteur, a été saisi par des « sergens » qui entendent désormais le vendre afin que la somme ainsi obtenue couvre la dette du poète désargenté à son aubergiste. L'épître vise donc à solliciter du protecteur un envoi d'argent afin d'éviter ce malheur.

Même si on comprend la posture qui engage le poète à s'inscrire dans les pas de son mentor en poésie tout en faisant preuve d'humilité, on peut tout de même être surpris que dans pareil contexte Michel D'Amboise utilise des termes aussi péjoratifs pour désigner son cheval. Puisque celui-ci lui a été fourni par son protecteur, cela paraît peu habile et diplomate. On pourrait presque penser qu'il pourrait y avoir là une sorte de reproche à peine voilé, de la part d'un serviteur se jugeant bien mal doté et traité. Pourtant, rien dans le reste de l'épître ne vient corroborer pareille lecture et il faut sans doute considérer que la bête fournit en fait un masque au poète. De fait, le texte tend à superposer voire à fusionner les destinées de l'animal comme de l'homme, par exemple lorsque le poète observe que le cheval saisi « n'a argent ny [lui] aussi⁶⁸ ». De cette façon, la mise en évidence des défauts de la bête ne sonne plus comme un reproche mais constitue plutôt une marque d'humilité, et même d'une humilité extrême puisque le serviteur humain en vient à s'assimiler au serviteur animal.

Dans cet exemple comme dans le précédent, et quoique par des moyens et avec des buts différents, le cheval se fond donc avec l'homme. Dans ses rapports au maître, le serviteur, animal ou humain, se montre fidèle, acceptant de bon cœur la loi de celui qu'il sert de son mieux. Il n'en va pas de même des figures d'ânes, qui offrent des éléments de contraste permettant de saisir mieux encore la façon dont se construisent les images des chevaux dans ces textes.

On trouve des ânes seulement dans *Le Secret d'Amours*, d'une part dans la fable du cheval et de l'âne précédemment analysée et d'autre part dans une ballade⁶⁹ qui emploie une comparaison avec un « âne d'Arcadie⁷⁰ ». Cette image dénote la sottise, comme le « veau⁷¹ », également mentionné dans le même texte. Mais comme le comparé est « un rimailleur⁷² », on comprend que l'animal n'a pas été choisi seulement pour représenter l'idiotie, mais aussi pour ridiculiser le chant poétique de l'adversaire. Même si nous n'avons pas d'assurance que d'autres périphrase ironique désignant un âne comme « rossignol d'Arcadie » ou « roussin d'Arcadie » soient déjà employées à l'époque de composition du poème de Michel D'Amboise, on peut toutefois observer qu'au XVII^e siècle, celles-ci sont justement utilisées dans des contextes où se trouvent pointés le ridicule et le défaut d'harmonie des sons émis par un âne. Le fait que l'Arcadie soit une terre réputée dès l'Antiquité pour sa production d'ânes mais qu'elle soit en même temps associée dès la Renaissance à la musique, par le truchement de la pastorale, renforce sans doute la pertinence de cette caractérisation quasi oxymorique. L'âne d'Arcadie fournit ainsi un pendant risible, péjoratif mais non dépourvu d'une certaine grandeur burlesque

⁶⁷ Voir notre n. 15.

⁶⁸ MICHEL D'AMBOISE, *Secret*, fol. K vii v, v. 45.

⁶⁹ *Ibid.*, « Mais qui est il ce gentil rimailleur », fol. I vi v.

⁷⁰ *Ibid.*, v. 7.

⁷¹ *Ibid.*, v. 8.

⁷² *Ibid.*, v. 1.

à la digne figure de Pégase qui fait jaillir sous son pied la source Hippocrène. Âne et cheval incarnent alors des parangons de poètes aux talents contrastés – rimailleurs de bas étage ou élus des muses.

Pour achever – à défaut de le conclure – ce panorama des modalités d’usage des ânes et des chevaux, il faut évoquer la question de l’amour qui figure au titre de nos deux recueils. Or, sur cette question, on observe une tension intéressante, qui s’articule en partie à des questionnements très vifs des années 1540 sur la nature de l’amour.

Si l’on envisage d’abord l’amour charnel, dans les deux œuvres, le cheval paraît moins libidineux que l’âne. S’il n’est pas explicitement impuissant, comme chez Rabelais⁷³, il offre tout au moins l’image d’un être auquel la chasteté ne pèse pas : ainsi, dans la fable de l’âne et du cheval, ce qui est un point de dissension entre l’animal sauvage, représentant de la luxure, et l’animal domestique, c’est précisément l’interdiction de la sexualité, que le cheval, contrairement à l’âne, accepte sans difficulté.

Toutefois, dans « la dixseptiesme lettre » du *Secret d’Amours*, au moment où une dame énumère une série d’exemples pour démontrer que « les histoires d’amour finissent mal, en général⁷⁴ », figurent au nombre des folles amours celles qui font fi des frontières entre humanité et animalité et pour lesquelles deux références sont données : « De cest amour ayma ung thoreau, Phasiphas ; ung cheval, Semiramis⁷⁵ ». Michel D’Amboise ne suit pas ici le récit de Diodore de Sicile qui ne fait nulle mention dans l’histoire de la reine légendaire de Babylone de ces amours zoophiles. Sa source est bien plutôt à chercher dans les *Histoires de la nature* où Pline, à la suite de Juba, rapporte « qu’elle aima son cheval au point de faire l’amour avec lui⁷⁶ ». Mais même si le cheval se trouve ainsi associé au taureau sur le plan de la puissance sexuelle, il faut noter que dans le texte, ce sont les personnages de femmes qui ont l’initiative de la relation zoophile. Les deux animaux mâles, objet de leur passion coupable, se trouvent en quelque sorte instrumentalisés par elles. Finalement, sur ce plan de la sexualité, c’est tout de même l’âne de la fable qui se montre le plus entreprenant, le plus libre et le plus autonome à la fois.

Si le cheval peut être lié aux questions d’amour, c’est peut-être plutôt sous des formes moins incarnées et moins sexualisées – moins bestiales peut-être. C’est ainsi que chez Gilles D’Aurigny le sentiment amoureux se transmet au couple fusionnel que Monsieur de La Clayette forme avec son cheval :

« Il est bien vray qu’amour trop enflamé,
Avoit son cœur tellement entamé,
Pour le reduyre en sa haulte puissance,
Que le cheval en avoit congnoissance.

⁷³ L. MILLON-HAZO, « *Quelles bestes* », p. 59 : « deux patrons antithétiques sont posés par Rabelais, celui du cheval impuissant et, à l’opposé, celui de l’âne couillard. Chez l’auteur renaissant, les chevaux sont stériles et inutiles, ravalés au rang de montures ridicules, de mannequins impersonnels, alors que les ânes prennent du galon ».

⁷⁴ LES RITA MITSOUKO, 1986.

⁷⁵ MICHEL D’AMBOISE, *Secret*, « La dixseptiesme lettre », fol. F viij r.

⁷⁶ P.-L. VAN BERG, *Corpus Cultus Deae Syriae*, vol. 2, Leiden, 1972, p. 30, n. 6 : *equum adamatum a Samiramide usque in coitum Juba auctor est*, 8, 155 (Pline, *Histoire naturelle*, t. 1, trad. É. LITTRE, Paris, 1877, livre VIII, LXIV, 3, p. 344).

Cela faisoit que ce feu vehement
Eschauffoit l'un et l'autre incessamment,
Pour entre tous estre subtilz et promptz⁷⁷ ».

L'animal, sensible aux désirs informulés de son maître, se laisse lui aussi gagner par la flamme amoureuse. Mais, contrairement à l'humain qui, sous le coup violent de la passion perd tous ses moyens, le cheval trouve à se nourrir de ce sentiment apparemment éprouvé par procuration et, par là-même, à se surpasser. Transcendé plus qu'anéanti par l'élan de la passion, il n'est alors ni comme le cheval envieux animé de brutalité et de violence, ni comme l'âne avide de jument, consumé par l'ardeur de ses désirs physiques, ni comme le chaste et tranquille cheval à l'écurie, double de l'impuissant rabelaisien, dépourvu d'énergie et de passion. Figure de l'empathie, d'un amour noble, ouvert et attentif à l'autre, il sait tirer le meilleur parti de l'énergie amoureuse pour s'élever d'une façon grandiose. Il devient l'adjuvant amoureux de son maître, capable de « Le port[er] droit au lieu de ses amours⁷⁸ » et c'est précisément en cela qu'il surpasse Bucéphale.

Mais ce cheval est-il seulement un adjuvant zélé ou bien un amoureux lui-même ? La fusion entre Monsieur de La Clayette et sa monture paraît si complète que c'est l'animal qui finit par être qualifié d'amoureux – « Or que feist il ce courcier envieux ? / Il s'approcha du cheval amoureux⁷⁹ ». Ce glissement de l'homme à la bête, de « cheval *et* amoureux » (v. 44), à « cheval amoureux » (v. 60), fournit sans doute l'une des clés du texte : bien sûr, par la mention du nom de Monsieur de La Clayette, le poème s'ancre en partie dans un réel enjolivé. Mais elle figure surtout une parabole d'inspiration néo-platonicienne et on peut la lire comme un récit allégorique qui scinde Monsieur de La Clayette en trois instances distinctes, représentant chacune une partie de son âme : le personnage humain, sorte de poupée de chiffon brûlée par l'amour et incapable de réflexion comme d'action, est en proie, du fait même de sa passion, à des tensions qu'expriment les figures des deux chevaux, le furieux qui se rue sur lui et lui veut du mal comme le bon qui le tire d'affaire. Ce dispositif transpose et décale légèrement en une « monstre » d'apparence contemporaine, la représentation de l'âme sous la forme de deux chevaux et d'un cocher qu'on trouve dans le *Phèdre* de Platon et que Gilles D'Aurigny doit emprunter à l'une des sources qui, à son époque, transmette en le commentant le texte du philosophe grec⁸⁰. Rappelons pour l'instant le dialogue de Platon : par cette image du cocher et des deux chevaux, Socrate met en scène les tiraillements que ressent un amant déchiré entre l'appel physique du désir, incarné par un méchant cheval, et d'autre part une pudeur respectueuse de l'aimé qui est représentée par le bon cheval :

« Quand [...] le cocher, apercevant l'objet d'amour sent toute son âme prendre feu et qu'il est envahi par les châtouillements et les aiguillons du désir, le cheval docile aux rênes, dominé comme toujours par la pudeur, se retient de bondir sur le bien-aimé ; mais l'autre, sans souci de l'aiguillon ni du fouet, saute et s'emporte avec violence⁸¹ ».

Le combat épique narré par Gilles D'Aurigny rejoue donc la lutte entre ces pôles opposés de l'âme éprise. Mais alors que chez Platon le cocher garde une forme de maîtrise sur

⁷⁷ GILLES D'AURIGNY, *Tuteur*, fol. 57 r, v. 25-31.

⁷⁸ *Ibid.*, fol. 58 r, v. 90.

⁷⁹ *Ibid.*, fol. 57 v, v. 59-60 :

⁸⁰ Il reste à l'identifier exactement pour mesurer la juste part de l'invention dans cette réécriture.

⁸¹ PLATON, *Phèdre*, éd. É. CHAMBRY, Paris, 1964, p. 133, 253d.

les animaux, chez notre poète, le rapport s'inverse : celui qui est capable de prendre des décisions de façon autonome, c'est le bon cheval, tandis que le maître se trouve paradoxalement réduit « en servage » par l'amour⁸². Le leçon du texte, qui finit pourtant bien, est donc sans doute à nuancer et l'image de l'amour qui y est donnée à confronter à celle qui s'impose dans l'opuscule initial du recueil où le petit dieu doit être canalisé et même emprisonné et où, une fois libéré par sa mère, il ne manque pas de torturer de nouveau son tuteur.

Suivre les chevaux et les ânes de ces livres d'amour est donc très instructif. Ces animaux jouent des rôles divers : de simples images ou de personnages à part entière, de premier ou de second plan. Tantôt doux, tantôt terribles, tantôt admirables, tantôt risibles, il nous offre une palette variée de caractères et de comportements. Mais dans ces livres qui mettent l'amour au centre de leur dispositif, ils participent aussi d'une réflexion très actuelle dans les années 1540 sur la définition et la nature de ce sentiment. Nos auteurs, quoique tous deux marotiques, ne se positionnent pas en la matière d'une façon identique. *Le Tuteur d'Amour* nous offre une image du cheval très idéalisée, que l'animal soit furieux et inquiétant ou qu'il se présente au contraire avec dignité et noblesse. Cette représentation, largement imprégnée de conceptions et de motifs néo-platoniciens contraste avec celle que met en place *Le Secret d'Amours* dans lequel on trouve des chevaux plus ordinaires et qui sur le plan de l'amour physique – le seul envisagé dans les pièces où ils jouent un rôle – paraissent d'une façon ou d'une autre disqualifiés. En cela, le recueil de Michel D'Amboise prolonge plutôt une tradition rabelaisienne, qu'il a d'ailleurs en retour nourrie⁸³.

⁸² GILLES D'AURIGNY, *Tuteur*, fol. 57 r, v. 35-36 : « Car le cheval jugeoit en son courage, / Qu'amour tenoit son seigneur en servage ».

⁸³ Voir nos n. 15 et 41.