Document généré le 12 juil. 2025 21:34

Renaissance and Reformation
Renaissance et Réforme

« Marot y fut » : Le Discours de la court de Claude Chappuys

Florian Preisig

Volume 36, numéro 3, été 2013

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1091028ar
DOI : https://doi.org/10.33137/rr.v36i3.20546

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (imprimé)
2293-7374 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Preisig, F. (2013). « Marot y fut » : Le Discours de la court de Claude Chappuys. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, *36*(3), 33–59. https://doi.org/10.33137/rr.v36i3.20546

Résumé de l'article

In 1543 Claude Chappuys published Le Discours de la court, a long poem in praise of the court of Francis I. This text, a hybrid of moral allegory and enumerative discourse, recalls themes, structures, and poetic language that can be found in Guillaume de Lorris, Jean Lemaire de Belges, and above all, as I will argue, Marot, with whom Chappuys had collaborated earlier, for example in the context of the Blasons anatomiques du corps féminin. Yet at the same time, and more importantly, this article demonstrates that Chappuys's poem, despite its non-controversial tone, can be read as an implicit rejection of key aspects of Marot's heritage. Indeed, Chappuys condemns Marot's polemical vein indirectly through the negative depiction of the Pasquin-L'Arétin duo, a clear figure of the satirical genre, and through veiled allusions to L'Enfer and the coq-à-l'âne poems. This presence of Marot in the intertext of an extremely consensual work written for Francis I is all the more significant when one remarks that the Discours was published just a few months after Marot's flight to Geneva, in a renewed context of interconfessional tension; it constitutes, so to say, the poem's flipside. Symptomatically, the only direct mention of Marot in the Discours is laconic, "Marot was here," and can be read in different ways. This article can be seen as a discussion of this short phrase and its resonances, with special attention given to its specific location in the carefully elaborated catalogue of the court that makes up the second half of the work. Generally speaking, the following offers an introduction to Chappuys' poem and attempts to rehabilitate a work that has been neglected or read primarily in a political perspective.

© Canadian Society for Renaissance Studies / Société canadienne d'études de la Renaissance; Pacific Northwest Renaissance Society; Toronto Renaissance and Reformation Colloquium; Victoria University Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

« Marot y fut » : *Le Discours de la court* de Claude Chappuys

FLORIAN PREISIG
Eastern Washington University

In 1543 Claude Chappuys published Le Discours de la court*, a long poem in praise of the court of Francis I. This text, a hybrid of moral allegory and enumerative discourse, recalls themes, structures, and poetic language that can be found in Guillaume de Lorris, Jean Lemaire de Belges, and above all, as I will argue, Marot, with whom Chappuys had collaborated earlier, for example in the context of the* Blasons anatomiques du corps féminin. *Yet at the same time, and more importantly, this article demonstrates that Chappuys's poem, despite its non-controversial tone, can be read as an implicit rejection of key aspects of Marot's heritage. Indeed, Chappuys condemns Marot's polemical vein indirectly through the negative depiction of the Pasquin-L'Arétin duo, a clear figure of the satirical genre, and through veiled allusions to* L'Enfer *and the coq-à-l'âne poems. This presence of Marot in the intertext of an extremely consensual work written for Francis I is all the more significant when one remarks that the* Discours *was published just a few months after Marot's flight to Geneva, in a renewed context of interconfessional tension; it constitutes, so to say, the poem's flipside. Symptomatically, the only direct mention of Marot in the* Discours *is laconic, «Marot was here,» and can be read in different ways. This article can be seen as a discussion of this short phrase and its resonances, with special attention given to its specific location in the carefully elaborated catalogue of the court that makes up the second half of the work. Generally speaking, the following offers an introduction to Chappuys' poem and attempts to rehabilitate a work that has been neglected or read primarily in a political perspective.*

Claude Chappuys (v. 1500–1575) figure parmi les poètes de ce que l'on appelle parfois la « génération Marot »[1]. Pensionné par le cardinal Jean Du Bellay et par François I[er] lui-même (dont il était le libraire), il a été actif à la cour de France durant les années 1530 et au-delà par intermittence. En 1534, il

a participé à deux voyages à Rome : le premier en compagnie de Jean Du Bellay et de Rabelais ; le deuxième avec l'ensemble des cardinaux français à l'occasion de l'élection de Paul III, successeur de Clément VII. Son compte rendu de ce deuxième voyage, intitulé *Epître d'une navigation*, est un récit haut en couleurs des incidents survenus en mer — tempête, naufrage, incendie, noyade —, ainsi que des troubles observés à Rome suite à la mort du souverain pontife. En 1537, le roi lui a obtenu une charge de chantre à la cathédrale de Rouen et tout indique qu'à partir des années 1540, Chappuys a passé plus de temps dans cette ville qu'à la cour. Pendant le règne d'Henri II, il a joué un rôle assez important auprès de la municipalité de Rouen et dans les cercles poétiques de cette ville. Il convient d'ajouter qu'à une date inconnue, vraisemblablement avant 1550, il a reçu la prêtrise[2].

Comme Marot, Chappuys a composé des dizains, des épigrammes et des épîtres typiques de la poésie de cour, qu'Aline Mary Best a réunis sous le titre de *Poésies intimes*[3]. Dans cette production, on compte un grand nombre de pièces galantes, mais aussi des épîtres adressées au roi pour obtenir quelque avantage. L'autre pan de son œuvre consiste en poèmes de propagande, pièces plus longues écrites à l'occasion d'évènements militaires ou diplomatiques du règne, à l'instar du *Discours de la court* dont il sera question dans ce qui suit. Il est incontestable que Chappuys comptait parmi les poètes les plus en vue à la cour, après Marot bien sûr, mais à égalité avec Brodeau, Salel et Saint-Gelais ; malgré tout, il a peu retenu l'attention de la critique[4] : à notre connaissance, les seules études qui existent sur lui sont la monographie de Louis P. Roche, qui remonte à 1929, l'introduction d'Aline Mary Best aux *Poésies intimes*, ainsi que deux articles récents : le premier d'Ullrich Langer, consacré à la logique du discours encomiastique, le second de Claire Sicard, une étude comparative du *Discours de la court* et de l'*Ample Discours* de Du Bellay[5].

Puisqu'il sera presque autant question de Marot que de Chappuys dans ce qui suit, il convient d'évoquer brièvement les liens qui existaient entre les deux hommes. Il est évident qu'ils évoluaient dans les mêmes cercles culturels et participaient aux mêmes rituels de cour ; d'ailleurs, tous deux portaient le titre de « valet de chambre du roi ». Chappuys a participé au concours des Blasons lancé par Marot (1535–36) en écrivant « La Main » et « Le Ventre » ; on sait aussi qu'ils ont tous deux contribué, avec la plupart des poètes de François I^er^, au recueil des *Fleurs de Poesie Françoyse* (1534)[6]. Cependant, les liens attestés entre les deux hommes ne vont guère plus loin. Marot ne mentionne d'ailleurs l'auteur

du *Discours* qu'une seule fois, dans la fameuse épître dite « de Fripelippes » contre Sagon, et encore se borne-t-il à constater que Chappuys n'est pas de ses ennemis[7]. Difficile, sur cette base, de savoir s'il y avait ou non des affinités entre les deux poètes. Un épisode survenu bien après la mort de Marot, soit au début des guerres de religion, apporte un éclairage intéressant sur la personnalité de Chappuys : il a été inquiété à deux reprises par les autorités pour avoir participé, en 1561, à des prêches protestants. Ces incidents, sans grandes conséquences pour lui, révèlent que, à un certain moment de sa vie du moins, il a été curieux des idées réformistes, sinon favorable à celles-ci : on ne peut donc exclure qu'il ait partagé secrètement les convictions évangéliques de Marot, dès les années 1530. À défaut d'indices solides, il est cependant difficile d'affirmer quoi que ce soit ; d'ailleurs, l'hypothèse d'un Chappuys évangélique semble être contredite par son silence dans l'affaire Sagon, ainsi que par la faveur dont il a bénéficié à la cour durant les années 1540.

Chappuys a publié le *Discours de la court* en 1543 (en mai, selon le privilège), un poème de 1600 vers qui fait l'éloge de François I^er^ et de la cour de France[8]. La parution du *Discours* s'inscrit dans un contexte politique et religieux en pleine radicalisation[9]. Genève est passée à la Réforme en 1536 et Calvin, qui a publié sa *Christianae Religionis Institutio* la même année, est en train de faire de cette ville le centre de la nouvelle religion. Dans le royaume de France, une censure systématique des textes qui s'écartent de l'orthodoxie s'est mise en place. Le *Sermon du bon pasteur* de Marot, ainsi bien sûr que ses *Psaumes*, que l'on chante maintenant à Genève, ont été mis à l'index en 1542. Le monde de la poésie de cour subit le contrecoup de la nouvelle donne idéologique : Marguerite de Navarre s'est retirée sur ses terres et les poètes évangéliques s'exilent ou s'imposent le silence. Quant à Marot, il a définitivement quitté la France en décembre 1542 pour Genève, où il restera jusqu'à la fin de l'année 1543 ; lorsque paraît l'ouvrage de Chappuys, il n'a plus qu'un an à vivre. C'est probablement Mellin de Saint-Gelais qui, toutes proportions gardées, « règne » maintenant sur la poésie de cour. Symptomatiquement, le débat poétique s'est laïcisé : la Querelle des Amies bat son plein et les deux poètes majeurs que sont Scève et Héroët publient leurs œuvres maîtresses. Il reste que, même absent de la cour, Marot demeure dans l'horizon d'attente du public et va occuper encore longtemps une place de choix dans le paysage culturel, comme en témoigne le nombre d'éditions de ses ouvrages qui continuent à être produites jusqu'à la fin du siècle[10]. Pour cette raison, lorsque Chappuys compose le *Discours de*

la court, c'est avec l'œuvre de Marot, son ancien camarade, qu'on établit naturellement des rapprochements. C'est d'ailleurs d'autant plus justifié que Marot était clairement *le* poète de François Ier, son Virgile, et qu'après son départ, c'est, semble-t-il, Chappuys qui a voulu jouer ce rôle, comme en témoigne le nombre de pièces politiques qu'il a écrites à l'intention du monarque. L'œuvre de Chappuys s'inscrit donc dans le sillage de celle de Marot et cette proximité favorise dès le départ le repérage de liens intertextuels.

Comme on va s'efforcer de le montrer, la présence encore bien réelle de Marot dans le contexte poétique des années 1540 façonne le *Discours*, certes discrètement mais de manière continue et selon des modalités variées, et en fait une œuvre beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Chappuys y continue implicitement l'œuvre de son illustre contemporain, lui rend hommage à travers des réminiscences ponctuelles et la pratique de l'*imitatio* ; mais aussi corrige ou modifie sa pensée quand le contexte, de plus en plus réactionnaire, l'exige. Abordé dans cette optique intertextuelle, on verra que le texte de Chappuys, que Roche a trop vite jugé insipide[11], s'anime et devient passionnant.

« Non que je sois d'éloquence pourvu »

À l'*incipit* du *Discours*, le poète novice se pose cette question morale traditionnelle : la vertu peut-elle s'épanouir dans le monde ou n'y a-t-il d'autre salut que la réclusion et l'étude ? Il entre alors en dialogue avec trois figures allégoriques : *Libre Arbitre*, *Grâce Divine* et *Espérance*, avec lesquelles il engage une discussion d'ordre philosophique et religieuse. *Espérance* prend l'initiative de lui indiquer le chemin de la cour, lieu où ses deux aspirations pourront conjointement se réaliser. Le jeune homme se met alors en marche et, après avoir surmonté diverses épreuves, pénètre dans l'espace quasi sacré qu'est le palais du roi. Il se livre alors à une description du lieu, puis à un éloge de François Ier, qui débouche sur un passage en revue des individus qui composent la cour vers 1543, du monarque jusqu'à des personnages de rang plus modeste, à l'instar des barbiers. C'est un inventaire assez détaillé, susceptible d'intéresser tous les spécialistes de cette époque et qui, on le verra, apporte de précieux éléments à la présente analyse.

Le *Discours* est une œuvre hybride. Il ressortit au genre allégorique finissant et se montre par là très traditionnel ; on n'est pas loin de la Grande Rhétorique. En même temps, il se donne pour but de décrire la cour et ses habitants, ce qui le rattache à une forme de poésie vouée à la description de

realia et qui sera illustrée, entre autres, par Boileau et Du Bartas. Les références culturelles dénotent, elles aussi, une intention novatrice : fidèle au principe de la *varietas*, Chappuys semble avoir fourni un effort particulier pour mettre en avant sa créativité et la richesse de son bagage littéraire, en plaçant dans son texte des références hétéroclites et parfois inattendues. Se souvenant d'un proverbe hébraïque, il déclare en guise de *captatio benevolentiae* qu'il est parmi les poètes « moins que Saül entre les prophètes » (autrement dit : il n'est pas à sa place). De l'héritage médiéval, il tire la figure allégorique de Dame Occasion, décrite comme chevelue par devant et chauve par derrière. Aux Anciens, il emprunte la fontaine Clitorius, ainsi que l'anecdote de l'automate volant d'Archytas ; il évoque aussi, en passant, Héraclite et Démocrite, ainsi que le *topos* du *theatrum mundi*. Surtout, Chappuys nous surprend en choisissant pour se référer à l'enfer, non Dante ou Virgile, mais un lieu de la mythologie irlandaise : le « trou » de Saint Patrick[12], choix sur lequel il faudra revenir.

Parallèlement à cette volonté palpable de déjouer les attentes, de brouiller les cartes peut-être, avec l'étalage d'une culture recherchée et passablement diversifiée, on trouve chez Chappuys des expressions qui rappellent curieusement la langue de Marot : « sauter du coq en l'asne », dame « sans si », « muse rustique », « il n'est tel que naiger en grand eau », « petite chandelle / gecter ne peult que petite estincelle », « richesse en pauvreté »[13]. Certes, ces formules font partie du lexique littéraire de l'époque et ne renvoient pas, prises séparément, à l'auteur de *L'Adolescence*, mais leur accumulation éveille le soupçon. D'autres exemples, plus déterminants encore, peuvent être cités : « […] nul ne peut sçavoir […] s'il sera seellé du petit seau » est probablement emprunté à l'épître au Chancellier Du Prat[14], qui développe *ad nauseam* le même jeu paronomastique. « Et ne fault point à aultre escole aller » n'est pas sans rappeler le fameux « La Court du Roy, ma maistresse d'escolle », tiré de l'épître au dauphin[15]. Enfin, l'usage de l'expression « estrille fauveau » renvoie à coup sûr à un fameux rébus du Quercinois: « Une estrille, une Faulx, ung Veau, / C'est à dire estrille fauveau »[16] ; le mot est trop rare pour que son occurrence chez Chappuys soit anodine. Mentionnons, pour finir, un hommage très révélateur à Marguerite de Navarre, qui semble s'inspirer du fameux dizain « Du monstre » de Marot :

> Pallas leur tante entre les marguerites
> La fleur des fleurs l'eslicte des eslictes

Royne en Navarre a merité louange
Non de la voix d'ung homme, mais d'ung ange (Div[r])[17]

Tous ces exemples créent un air de famille assez prononcé entre le *Discours* et l'œuvre de Clément Marot, air de famille qui est encore renforcé par le paratexte du poème : l'éditeur du *Discours* n'est autre qu'André Roffet[18], le Faucheur, dont plusieurs œuvres de Marot, en particulier l'édition *princeps* de *L'Adolescence clémentine* et *La Suite*, portent la marque de fabrique[19].

Le « beau chemin de la court »

Même s'il n'en reprend pas tous les aspects, le *Discours de la court* s'inscrit dans la tradition du *Roman de la Rose*, auquel il emprunte structure et thèmes : jeune homme comme personnage central, quête, allégories, abords repoussants, *locus amœnus*. D'ailleurs, la dette envers le *Roman de la Rose* n'est nullement dissimulée ; Chappuys place, en effet, certaines des rimes les plus connues de Guillaume de Lorris dans des passages clés du *Discours* :

Ce beau chemin, est le chemin de court,
Où est la fin de tout bon heur enclose. (Bii[r])
Innovateurs, ministres, de mensonges,
Qui font valoir pour verité leurs songes. (Gii[r-v])

Si la dette envers le *Roman de la Rose* est reconnue par Chappuys, il est d'autres sources qu'il passe sous silence et qui pourtant jouent un rôle beaucoup plus déterminant dans le *Discours*. Ces modèles inavoués ne sont autres que la *Concorde des deux langages* de Lemaire de Belges[20] et surtout le *Temple de Cupido* du jeune Marot. Comme on le sait, les rapports entre le *Roman de la Rose* et ces deux textes renaissants sont extrêmement étroits, à la fois textuels et extra-textuels : Lemaire imite ouvertement le *Roman de la Rose* dans la *Concorde*, composée vers 1511 ; quant à Marot, qui a brièvement bénéficié des conseils de Lemaire au début de sa carrière[21], il utilise la *Concorde* comme modèle pour son propre *Temple de Cupido* (v. 1515) ; par ailleurs, une édition du *Roman de la Rose* (1526) lui est attribuée. On pourrait parler ici d'un véritable *nœud textuel*.

Si l'on se livre à une étude comparative de ces textes, on parvient à mettre au jour une filiation qui prend pour point de départ Guillaume de Lorris, passe par Lemaire de Belges, puis par Marot et aboutit finalement au *Discours de la court*. À travers cette série de réécritures, la modification la plus importante à laquelle on assiste est l'abandon progressif de la quête érotique originale. Si, en effet, le service d'*Amour* reste le thème principal chez Lemaire de Belges (*Concorde des deux langages*) et chez Marot (*Temple de Cupido*), il est rejeté *in fine* dans ces deux textes, au profit, chez l'un, de l'étude (le Temple de Minerve) et, chez l'autre, de « ferme amour », l'amour chrétien. L'autre transformation importante qu'on peut identifier dans cette évolution est imputable à Marot : dans ce même *Temple de Cupido*, il associe à la découverte de « ferme amour » un éloge de François Ier et de son épouse[22] (dont l'union est contemporaine à l'écriture du poème) ; aspect marginal certes, mais qui prend une importance certaine dans le cadre de cette étude, puisque sur une tradition jusque-là essentiellement morale, vient ainsi se greffer une dimension encomiastique. On voit bien maintenant quel parti Chappuys tire de cette dernière transformation : il abandonne définitivement la thématique amoureuse (mais garde la quête comme principe structurel) et étend la dimension encomiastique à l'ensemble du poème. Au final, on aboutit, avec le *Discours*, à un texte qu'on peut résumer de la manière suivante : sous l'impulsion d'un désir de connaissance et de vertu, un jeune homme prend le chemin de la cour, où il espère trouver un mécène, rencontre en route des figures allégoriques ainsi que divers individus peu sympathiques, puis finalement pénètre dans le palais royal, après en avoir surmonté les abords rébarbatifs[23] ; suit un long éloge de la cour et de ses pensionnaires.

Les liens entre Lemaire, Marot et le *Discours* ne s'arrêtent pas là. Il faut noter, en effet, que la première moitié du poème de Chappuys, le voyage vers la cour, surtout la manière dont ce voyage se dit, semble s'inscrire dans une tradition à laquelle appartiennent à la fois *La Concorde des deux langages* de Lemaire et plusieurs textes de Marot : le *Temple de Cupido*, l'épître *Au Roy* de 1533 et l'*Eglogue* de 1538, pour citer les plus importants. Un premier lieu commun de cet ensemble textuel est celui-ci : on se met en route pour la cour ou pour un temple — ce qui revient au même dans cette tradition — à l'instigation d'une autorité morale qui indique la direction à prendre. La fameuse épître XXIV de *La Suite*, liée au transfert des gages, en est une bonne illustration chez Marot. C'est le père qui met le jeune poète sur le chemin de la cour :

> Donc pour ce faire, il fauldroit que tu prinses
> Le droit chemin du service des Princes,
> Mesme du Roy. […][24]

Chez Chappuys, on trouve un passage similaire où *Espérance* remplit cette fonction :

> Elle me monstre ung chemin grand & large
> […]
> Ce beau chemin est le chemin de court,
> Où est la fin de tout bon heur enclose. (Bii[r])

Deuxième aspect important, le voyage vers la cour se double d'une dimension religieuse, due à la sacralisation de la personne royale[25]. L'itinéraire du jeune courtisan est décrit comme particulièrement éprouvant ; il est parsemé de ravins profonds, de rochers abruptes, de torrents furieux, autant de défis qui prennent bien évidemment un sens moral[26]. Cette dimension est présente chez Chappuys, mais elle est transposée. Chez lui, ce n'est pas sur la topographie qu'on bute — le chemin de la cour est, en effet, un « beau chemin », « grand & large » —, mais sur les gens, nombreux[27], pas toujours recommandables, qui fréquentent ce chemin, comme on le verra plus loin. Les obstacles rencontrés par le jeune poète, chez Chappuys, sont donc assez similaires aux figures allégoriques qui gardent le verger chez Guillaume de Lorris. Troisième aspect, après que toutes ces épreuves ont été surmontées, c'est une expérience mystique, une sorte de vision du Graal, qui attend le poète-voyageur : il pénètre dans un lieu sacré, le palais royal, où il lui est enfin donné de contempler la face du souverain, confondue avec celle de Dieu. Ainsi chez Marot :

> […] en gré tu prins mes petits sons rusticques
> Et exaulças mes Hymnes et cantiques,
> Me permectant les chanter en ton Temple,
> Là où encor *l'ymage je contemple*
> De ta haulteur[28] […]

Là aussi, Chappuys est proche de Marot, puisque dans le *Discours*, c'est pareillement la contemplation de la face du roi qui est posée comme souverain bien et but de la quête :

> Et le desir de le veoir seullement
> Me rapportoit ung grant contentement. (Biii^{r})

Même langage un peu plus loin :

> […] le grand heur
> Que j'ay receu d'avoir veu sa grandeur (Diii^{r})[29]

Il faut signaler que la dimension religieuse se manifeste, chez Marot, essentiellement au niveau des connotations ; chez Chappuys, c'est de manière explicite et concrète que le roi prend des allures de guide spirituel. En effet, la première image que rencontre le jeune poète (et le lecteur) de François I^{er}, dans le *Discours*, est une scène religieuse. Chappuys décrit la chapelle royale :

> Laquelle n'est moins magnifique & belle
> Que le sainct temple ou Salomon le saige
> Fist à Dieu seul nostre Saulveur hommaige (Civ^{r})

et met en scène le souverain y recevant la communion :

> C'est où le Roy en faisant sacrifice
> Au Roy des Roys accomplist son office
> De treschrestien, & y va par raison
> Luy presenter l'hostie d'oraison (Civ^{r})

Le roi occupe, il faut le souligner, une position centrale dans le texte de Chappuys, au sens littéral — ce passage qui le représente en prière est exactement au milieu du poème — et d'un point de vue idéologique. Il est le but de la quête du jeune homme et principe autour duquel s'articule l'ensemble du texte, la rose de ce verger. Chez Marot, c'est bien évidemment « ferme amour » qui est au cœur du poème, alors que le couple royal donne l'impression d'un greffon.

« Mais y allant rencontray l'Aretin »

Si le « beau chemin de la court » sur lequel on s'engage dans le poème de Chappuys est donné par *Espérance* comme le moyen d'accéder à tout ce qu'il y a de désirable dans le monde, il est jalonné de nombreux obstacles. Ceux-ci se multiplient lorsque le double fictif de Chappuys, calqué sur le jeune amoureux mis en scène par Guillaume de Lorris, s'approche de la cour. À l'instar du jardin de la rose, orné à l'extérieur de portraits repoussants qui découragent les visiteurs (sans parler de Dangier et de ses semblables), la cour, dans le poème de Chappuys, présente un extérieur rébarbatif. L'une de ces « figures hideuses » dans le *Discours* n'est autre que l'inquiétant défilé des soudards, sur quoi il faudra revenir ; il y a aussi, par extension, le bizutage imposé par les palefreniers et par les pages au timide jeune homme[30] — ces derniers, par exemple, se moquent du nouvel arrivant, tentent de lui subtiliser ses affaires, le mouillent des pieds à la tête et parlent de lui tailler la barbe d'un côté et de le tondre comme un mouton[31]. Il existe, comme l'a montré Pauline M. Smith, toute une littérature déployée à l'époque contre la cour, décrivant celle-ci comme un lieu peu recommandable, à laquelle cette section du poème se rattache peut-être[32]. Cependant, c'est l'obstacle qui surgit devant le jeune homme avant même qu'il rencontre tout ce menu fretin qui est probablement le plus intéressant pour notre propos : il s'agit d'un couple étrange composé de Pasquin et de l'Arétin. Pasquin renvoie à la fameuse statue romaine sur laquelle on avait l'habitude, à la Renaissance, d'accrocher des billets anonymes fustigeant des personnes publiques (comme les membres de la curie)[33], statue que Chappuys a sans doute vue lors de son séjour dans la ville éternelle. Quant à l'Arétin, on sait qu'il s'est rendu célèbre par ses satires contre le pouvoir politique, mais aussi contre le pape et l'Église, comme en témoigne son fameux *Testament d'Hanno* ; il est aussi associé à la poésie paillarde. La description du duo, chez Chappuys, est peu flatteuse à leur égard :

> […] ilz estoient venuz
> En leurs habitz tissuz de mocquerie,
> Qui poinct & picque, & si fault qu'on en rie :
> Ilz estoient noirs comme Ethiopiens,
> Et me sembloient quelques bohemiens
> Dispos assez pour prendre ung lievre acourse (Bii^{v})

Les deux personnages, qualifiés de « bohemiens », prennent des allures de vagabonds ou de brigands. Chappuys fait peu cas de leur art : selon lui, le rire qu'ils provoquent est forcé (« [il] faut qu'on en rie »). Pour conclure son réquisitoire, Chappuys les dit « noirs comme Ethiopiens », manière de souligner leur identité étrangère, voire étrange ; allusion, peut-être aussi, à la bile noire qui semble fonder leur inspiration. La tonalité négative de ces vers relatifs à deux figures romaines ne surprend pas vraiment. Elle est typique de l'anti-italianisme ambiant et, de surcroît, motivée par un souvenir de Chappuys ; ce dernier, lors de son second voyage à Rome, avait assisté à toutes sortes d'exactions commises par la populace, évènements qu'il rapporte dans son *Epître d'une navigation*. Nul doute que Pasquin et l'Arétin représentent, dans son esprit, une forme de contestation qui ne peut être tolérée en France, *a fortiori* à la cour. Ce qu'il y a de particulièrement frappant dans l'apparition de ces deux personnages au sein du poème, c'est que ces vers interviennent juste après un passage de première importance dans lequel le but de la quête du jeune homme est révélé :

> Heureux seray si j'en puis approcher,
> Et de ce roy à la robbe toucher :
> Mais y allant rencontray l'Aretin,
> Avec Pasquil […] (Bii[v])

La juxtaposition de ces deux phrases, avec « mais » comme pivot, ne laisse planer aucun doute sur ce qui est en jeu ici. Dans un même souffle, la personnalité sacrée du roi est évoquée, puis, comme son revers, figuré par Pasquin et l'Arétin, la satire, mode d'expression à bannir de la langue du courtisan et *a fortiori* du *Discours de la court*[34]. Or, s'il y avait un nom qui incarnait la satire, en France, c'était bien entendu celui de Marot. Tout se passe comme si Chappuys voulait rassurer le roi qu'il n'est pas de ceux qui se moquent, que son éloge est sincère, sans arrière-pensées et que, à la différence de Marot, il n'a pas l'intention de « jecter la faulx au champ d'aultruy »[35]. On objectera peut-être que le lien entre le couple Pasquin/l'Arétin et Marot est loin d'être immédiat. Un détail supplémentaire donne cependant du poids à cette lecture : le mot « coq-à-l'âne » apparaît, un peu plus loin, dans le même passage, comme une allusion discrète à l'auteur de *L'Adolescence* :

> Et [Pasquin] me gectoit plusieurs propos ensemble :
> Dont l'un à l'aultre aucunement ne semble
> Saultant du coq en l'asne […] (Bii^{v})

Pasquinades et coq-à-l'âne étaient de toute manière associés à l'époque, comme en témoigne une copie manuscrite d'un des poèmes de Marot qui porte le titre « Pasquin ou coq à l'asne »[36]. Ce rôle de trouble-fête attribué implicitement à Marot est confirmé plus loin ; en effet, dans la deuxième partie du *Discours*, Chappuys se positionne à l'intérieur de la cour et décrit celle-ci à travers les yeux d'un jeune poète courtisan. Il nous donne alors à voir un espace idéal, une sorte d'utopie humaniste et aulique[37] ; et pour faire ressortir la perfection de cet espace, il évoque l'envers de celui-ci en énumérant les « fascheux »[38] qui en sont rejetés. Symptomatiquement, ce sont les médisants, « les gaudisseurs qui mordent en riant », qui sont cités en tête de liste[39]. Certes, il est on ne peut plus logique que Chappuys se pose en défenseur de la cour face à ses détracteurs, qui sont nombreux[40], mais la cible semble ici plus spécifique. La référence au rire ne laisse planer aucun doute, c'est une fois de plus la satire qui est désignée comme le principal danger qui menace l'idéologie de cour. Or, ce passage intervient à peine quelques lignes avant l'inventaire des poètes de François I^{er}, qui commence par nul autre que Marot[41].

Après le duo Pasquin/l'Arétin et la canaille qui hante les abords de la cour, se dresse devant le jeune homme (et devant le lecteur) une image évoquée rapidement, mais qui ne manque pas de frapper tant elle est chargée sur le plan littéraire : celle de l'enfer, figurant l'effroi qu'inspirent les abords de la cour aux jeunes courtisans. Le double de Chappuys est devant la cour comme Dante devant le premier cercle :

> Il est bien vray qu'à l'arriver je fuz
> De prime face, aussi triste & confuz
> Que si l'on m'eust condemné par justice
> D'aller descendre au trou de Saint Patrice (Biv^{v})

Comme on l'a brièvement noté au début, la référence mythologique choisie pour désigner le monde souterrain, empruntée au christianisme irlandais, est relativement obscure et inattendue dans l'univers plutôt classique du poème. On peut se demander si Chappuys n'a pas gommé une référence, dans une

première version, à Dante ou à Virgile, par souci d'originalité ou pour une raison beaucoup plus spécifique qu'on évoquera plus loin. Quoi qu'il en soit, cette noirceur coïncidant avec l'arrivée du jeune homme à la cour de France[42] contamine plusieurs paragraphes ; en effet, elle réapparaît dans la description des soldats qui fait immédiatement suite. Le poète a le sentiment non d'être arrivé aux portes du palais, mais au camp d'une armée sur le pied de guerre :

> […] j'apperceu javelines & bardes
> Picques, harnoys, archiers, & hallebardes,
> […]
> Les ungtz en ordre, & d'aultres mal en poinct,
> Les ungtz en robbe, & d'aultres en pourpoinct,
> L'ung chiqueté à barbe d'escrevisse,
> L'autre à façon de tudesque & suysse,
> Les ungtz en housse, & les aultres bottez,
> Et la plus part bien mouillez & crottez (Biv[v])

Il y a ici une attention portée délibérément au détail prosaïque, la recherche d'un effet de réel. Dans un poème aux allures plutôt lisses, idéalisant, cette image d'une masse sale, dépenaillée, hérissée de piques détonne et fait sens. L'expression « barbe d'ecrevisse »[43] concentre d'ailleurs en elle-même tout ce que cette scène exprime d'insolite et d'inquiétant. Encore une fois, c'est le caractère rébarbatif, voire infernal, des abords de la cour qui est signifié ici. Or, prise dans la globalité du poème, la thématique de l'enfer dessine une architecture symbolique, donne un sens à l'œuvre, car elle reparaît, inversée, dans les derniers feuillets, à travers l'image du paradis :

> Et de la Court tant ne sçaurois escripre
> Que plus ne soit ce qui en reste à dire,
> D'autant que c'est ung paradis terrestre,
> Et estre ailleurs au monde n'est pas estre (Iii[v])

Chappuys se conforme, par là comme ailleurs, à la logique du *Roman de la Rose* en ce que le *locus amœnus* doit avoir un extérieur repoussant. Mais des enjeux plus profonds, cependant, plus troublants aussi, sont liés à la thématique de l'enfer et du paradis dans le poème. En effet, si l'on continue à lire le *Discours*

comme un dialogue avec Marot, on ne peut s'empêcher de penser à… *L'Enfer*, l'une des compositions les plus célèbres et commentées de ce dernier. On s'en souvient, *L'Enfer* se rapporte à l'incarcération du poète en 1527 au Châtelet pour avoir « mangé le lard » ; le poème a circulé d'abord sous forme manuscrite avant d'être publié à Anvers en 1539 — sans l'autorisation de l'auteur —, puis en France en 1542, tout juste un an avant le *Discours*. Ce fameux opuscule recèle une critique virulente du système judiciaire, nourrie de l'expérience personnelle de l'auteur. Ce dernier point est important, car si l'on relit l'épisode du « trou » de Saint Patrick avec le texte de Marot à l'esprit, on ne peut manquer d'être frappé par un détail d'apparence insignifiante : le jeune poète compare son désarroi initial devant la cour à celui qu'un prévenu pourrait ressentir s'il était « condemné par justice / D'aller descendre au trou de Saint Patrice » (Biv[v]). La rencontre incongrue qui s'opère dans cette phrase entre le domaine juridique et la tradition de la descente aux enfers ne saurait être fortuite. En dépit de la référence délibérée à la mythologie irlandaise, tout indique que c'est une présence plus intime qui hante les vers de Chappuys, le souvenir de Marot. Indice supplémentaire, on trouve l'expression « trou d'enfer » chez le Quercinois lui-même, dans son quatrième coq-à-l'âne[44]. Il semble donc très probable que Chappuys a ici son compagnon exilé à l'esprit et qu'il s'emploie à réécrire l'œuvre de ce dernier dans le sens d'une inversion des valeurs : dans le *Discours* la cour de François I[er] est clairement un paradis, et Chappuys s'évertue à nous le faire comprendre et à congédier d'avance ceux qui seraient d'un autre avis.

« Les choses qui au dedans de la Court sont encloses »

Le courtisan en herbe pénètre dans l'univers privilégié qu'est la cour, but de la quête : « Mais je tire oultre au grand palais royal / Où nul ne doibt entrer s'il n'est loyal. »[45] Les premières images qui se présentent alors sont éthérées ; tout est spiritualité, musique, peinture. Architecture rivalisant avec le Mausolée, peintures et sculptures dignes d'Appelles et de Praxitèle, chantres à la voix argentine, trésors de joaillerie, chapelle rappelant le temple de Salomon[46]. Comme on l'a dit, la cour est rien moins qu'une utopie renaissante. On parvient par la suite à un donjon, au centre duquel se trouve la fontaine Clitorius[47], symbole de sagesse et de pureté et en même temps souvenir de la fontaine de la rose, ce à quoi est juxtaposée une description du souverain, perle de ce jardin merveilleux. C'est

à la suite de cette évocation de François Ier que commence, de manière de plus en plus systématique, le catalogue des membres de la cour. Sur les soixante-huit folios que compte le *Discours*, ce passage en revue en couvre trente (Diiiv à Hivv), à cela près qu'il est interrompu par deux longues digressions, l'une sur le pouvoir royal, l'autre sur Dieu. L'ordre suivi dans cet inventaire est extrêmement étudié, Chappuys craignant d'offenser par omission ou non-respect du rang. Commençant bien entendu avec le roi, le poème passe en revue la famille royale et les dames de la cour (dont les favorites Anne de Pisseleu et Diane de Poitiers), suivies des membres du conseil[48] : cardinaux, princes, grands officiers de la couronne, figures importantes de l'administration royale, humanistes et conseillers divers. Viennent ensuite des personnages moins illustres : médecins, maîtres d'hôtel, personnel de chambre, barbiers, prêcheurs et, en dernier lieu, les poètes. Une dernière section, qui fait un peu office de fourre-tout, réunit les visiteurs étrangers, la chancellerie, la garde royale et les prévôts de l'hôtel. Chappuys donne la fonction de chaque individu nommé et brode une formule élogieuse[49]. L'attention portée au *decorum* est très poussée. L'énumération reflète non seulement la hiérarchie dans l'appareil du pouvoir, mais s'efforce aussi de respecter d'autres paramètres, comme les distinctions de naissance et d'état. On mesure la difficulté de la tâche[50]. On voit, par exemple, qu'il y a une catégorie pour les humanistes roturiers et une autre pour les humanistes issus de la noblesse ou du haut clergé. Dans le même ordre d'idée, le haut clergé est mentionné directement à la suite de la famille royale, alors que le bas clergé est rangé du côté des valets de chambre. Détail particulièrement intéressant, Rabelais, ce polymathe difficile à ranger au sein d'un tel catalogue, est astucieusement cité à la charnière de la section des médecins et de celle des humanistes, que Chappuys appelle « les savants » et qui inclut Saint-Gelais, Salignac, Danès et Macrin[51].

La section dévolue aux poètes n'est pas moins instructive. Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, le catalogue ne les associe pas aux humanistes — qui sont, eux, rangés parmi les personnages de haut rang vu leur rôle dans le conseil royal ou dans l'appareil judiciaire, à l'instar de Jacques Colin —, mais aux humbles « orateurs » et « prescheurs ». Dans la succession du catalogue, on passe donc un peu abruptement du discours religieux à la poésie, sans lien apparent :

> Gaigny y est, docteur si bien appris
> Qu'il a gaigné en Sorbonne le pris.
> Bynet, Ory, Chantereau, Guyencourt,
> De leurs sermons contentent ceste court.
> Chascun poete y voue son poesme,
> Et d'en avoir support faict son proesme (Giiᵛ)

Il est évident que la plume et le sacerdoce sont liés dans la tête de Chappuys, ne serait-ce que parce qu'il était lui-même clerc, comme nombre de poètes de la Renaissance, à l'instar de Mellin de Saint-Gelais et de Ronsard. Fait significatif, c'est Marot qui apparaît en tête de liste des poètes. Est-ce que ce sont ses (trop) fréquentes incursions dans le débat religieux, sa traduction des Psaumes et d'autres pièces liturgiques, qui justifient implicitement le saut effectué ici du religieux au poétique ? Quoi qu'il en soit, directement après l'exilé Marot, c'est Victor Brodeau qui est cité, dont la mort est récente (1540).

> Marot y fut, & n'y est plus Brodeau [à la cour]
> Que la mort a caché de son bandeau, (Giiiʳ)

L'association, dans ces vers, des deux poètes disparus place cette section sous un jour un peu nostalgique ; la poésie française est entrée dans *l'après*. Ceci dit, il faut noter que Chappuys signale la défection du Quercinois de manière assez laconique et ambiguë. Marot n'est plus qu'un souvenir, comme une inscription énigmatique laissée sur un mur : *Marot was here*. Par contraste, les vers suivants contiennent un éloge appuyé des poètes pensionnés par la cour : Héroët, Macault, La Borderie, Salel et Herberay des Essarts. Cette différence de traitement est due au fait que Chappuys semble avoir pour règle de ne joindre un mot d'éloge que lorsqu'il mentionne une personne vivante et présente à la cour au moment de l'écriture — ce qui exclut Marot et Brodeau. Malgré tout, la mention de l'auteur de *L'Adolescence* est loin d'être anodine. Le fait même qu'il apparaisse en tête de liste dans ce catalogue, en dépit de son absence de la cour, témoigne de l'empire encore bien réel qu'il exerce sur le monde des lettres et dans l'esprit de Chappuys.

L'allusion à Marot (« Marot y fut… ») se poursuit avec une représentation du poète implorant le pardon royal, allusion au premier exil du poète à Ferrare et Venise (1534–36) et aux pièces[52] qu'il a envoyées à cette époque à François Ier :

Et Marot crie, ô Roy, sur tous clement
Ne soyez point rigoureux à Clement. (Giii[r])

Le deuxième exil de Marot, à Genève, est tout frais : il est survenu en décembre 1542 et le *Discours* a été publié en mai 1543. Ces vers sont donc peut-être le moyen pour Chappuys de plaider la cause de son ancien compagnon sans pour autant s'engager lui-même ; à moins, hypothèse diamétralement opposée, qu'il n'y ait ici une touche d'ironie.

Quoi qu'il en soit, le catalogue s'interrompt après cette brève évocation des poètes de François I[er], pour faire place à une longue réflexion sur Dieu, puis sur la faveur, dont les lettrés de l'époque sont particulièrement dépendants. Dans cette parenthèse théologico-philosophique, Chappuys tente de déceler la providence divine sous l'apparence d'arbitraire qui semble régner dans le monde des courtisans — arbitraire symbolisé, de manière très traditionnelle, par la roue de la Fortune. Il s'interroge : « Est-ce par accident, / Ou par vouloir fatal & évident / De Dieu, qui seul dispose toutes choses ? »[53] En guise de réponse à cette question, le poète engage le lecteur à se garder de tout jugement sur les aléas du destin et à se fier à Dieu, qui est bienveillant et tout puissant, ainsi qu'au roi qui en est en quelque sorte le bras droit. Comme illustration de l'intervention divine dans les affaires humaines, il mentionne ensuite la disgrâce, qui punit l'*hybris* de certains courtisans. Il ne cite pas d'exemple précis de disgracié, cependant — détail piquant pour les seiziémistes — le prote, l'imprimeur, ou Chappuys lui-même, a inscrit un nom en marge — comme il était d'usage dans les imprimés de la Renaissance —, un nom qui n'est autre que celui de Jacques Colin, humaniste, auteur de plusieurs traductions, personnage très influent dans le domaine des lettres sous François I[er], mais individu pas toujours apprécié, en témoigne le fait qu'il a fini par se brouiller non seulement avec Marot, mais aussi avec Saint-Gelais[54], et surtout avec le roi lui-même, qui lui a retiré sa faveur vers 1536[55]. L'inscription du nom de Colin dans la marge s'explique peut-être par une allusion, deux feuillets plus loin, au parfait courtisan :

Pardonnez-moy si parlant de la Court
Je parle plus langaige d'artisan
Que d'[é]loquent & gentil *courtisan*[56] (Hi[v])

Ces vers peuvent, il est vrai, faire penser à Castiglione et à Colin, qui était son traducteur attitré. Retenons qu'il y a surtout, derrière toute cette réflexion sur la faveur, une *captatio benevolentiæ* destinée au lecteur et surtout au souverain. Chappuys fait valoir, une fois de plus, qu'à la différence de certains opportunistes, il est, lui, dépourvu de toute méchanceté : « si quelqu'ung se trouvoit offensé, / Je luy respondz qu'en luy je n'ay pensé » (Hi^{v}). Mais est-ce vraiment Colin qui est ici l'exemple à ne pas suivre aux yeux de Chappuys, le paradigme du courtisan victime de ses excès ? On peut en douter : la disgrâce de Colin remonte au milieu des années 1530, et il semble qu'au moment de la composition du *Discours*, il avait depuis un certain temps retrouvé la faveur du roi. En dépit de la note en marge, il y a, en fait, d'autres candidats tout aussi plausibles, sinon plus, au rôle de disgracié célèbre ; on pense à Montmorency, auquel le roi avait retiré sa faveur au début des années 1540, et surtout à Marot, bien sûr, dont la « disgrâce » est toute fraîche, puisqu'elle est intervenue tout juste quelques mois auparavant.

« En Dieu convient finir & commencer »

Le Discours de la court a un ton religieux en vertu de son questionnement et des références chrétiennes qui le nourrissent. Comme on l'a vu, le poème s'ouvre sur la question traditionnelle du choix entre une vie dans le siècle et une vie contemplative, qui rappelle les deux temples de la *Concorde* (Vénus *versus* Minerve). Plus loin, on rencontre une évocation du roi en prière dans sa chapelle, qui constitue le cœur du poème. Enfin, comme conclusion au *Discours*, Chappuys offre un message d'espoir destiné d'abord au courtisan, mais qui renvoie aux vertus théologales : *In Spe contra Spem*. Il convient de rappeler, une fois encore, que la religion n'a pas été absente de la vie de Chappuys, loin s'en faut : il était prêtre et a occupé à partir des années 1540 une position relativement importante au sein du clergé de Rouen.

Les idées religieuses avancées dans le *Discours* paraissent, dans l'ensemble, refléter l'orthodoxie qui est celle des dernières années du règne de François I^{er}. Comment, d'ailleurs, pourrait-il en être autrement ? On rencontre notamment un passage sur la présence réelle du Christ dans l'hostie[57] et une affirmation de l'autorité des docteurs dans la révélation du message divin[58]. Ailleurs, Chappuys loue les gens d'église qui habitent la cour comme des gens désintéressés (ils ne sont pas là pour « des eveschez pescher »[59]) et fustige, comme on l'a vu plus

haut, les « fascheux » qui troublent la paix confessionnelle, sans que la cible de l'attaque soit bien définie. Il les appelle « Innovateurs, ministres de mensonges, / Qui font valoir pour verité leurs songes », « Folz en leurs faictz, & saiges en habitz », qui viennent pour « tondre les brebyz », et encore « glorieux braves desesperez, / Couadz de faict, de la langue asseurez. » Tous ces gens sont rejetés de la cour : « [ils s]'en vont ailleurs leurs coquilles estendre : / Car en la court il ne les sçauroient vendre[60]. » S'agit-il d'une condamnation des protestants ? Cette hypothèse n'est certes pas à exclure, mais l'exposé de Chappuys, un peu comme celui de Cléante dans *Tartuffe*[61], semble moins viser une doctrine particulière que les hypocrites, à preuve l'expression « vendre des coquilles », qui signifie tromper, et toute une série d'antithèses qui souligne l'apparence fausse dans ce passage : vérité/songe, monnaie/fumée, fait/langue, faits/habits. Il reste que si un lecteur comme le Cardinal de Tournon veut y voir un réquisitoire contre les protestants, il est tout encouragé à le faire.

Antithèse de ces « brouilleurs de vérité », le roi (et par association la cour) est donné comme guide spirituel, garant de la vérité et modèle de dévotion pour le peuple :

> Ainsi le roy nous conduict à l'escolle
> De faire bien, & à la congnoissance
> Des faictz de Dieu (Di^{v})

Il faut cependant noter que cette vérité incarnée par le roi et prônée par le *Discours* est davantage politique et pragmatique que doctrinale. C'est surtout la paix et l'union du pays qui sont mises en avant. Chappuys évoque ainsi les luthériens d'Allemagne sans les condamner, s'alignant sur la politique royale (les luthériens allemands sont alliés à la France dans la lutte contre Charles Quint) :

> […] Allemaigne en maintz lieux occupée
> Pour reformer (*soit à tort ou à droict*)[62] (Hii^{r})

Chappuys s'intéresse davantage à défendre la politique royale qu'à développer une réflexion théologique. La religion du roi est la bonne, même si ce qu'on entend par là n'est pas absolument clair ; quant à ceux qui contestent ou obscurcissent cette vérité, ils sont à exclure du royaume.

Il faut s'arrêter sur les vers suivants auxquels Roche, dans sa monographie sur Chappuys, prête une signification particulière :

> Aussy pour vray la curiosité
> Nous faict tumber par folle affection
> En heresie ou superstition. (Giv[v])

Roche émet l'hypothèse que la « curiosité » que dénonce Chappuys renvoie à la doctrine luthérienne du libre accès aux livres sacrés[63]. Si Roche a raison, on est tenté de voir dans ce passage une nouvelle allusion à Marot. En effet — l'épisode est bien connu —, l'auteur de *L'Adolescence* avait été recherché par la police royale suite à l'affaire des Placards et on avait découvert chez lui des livres dont la possession était interdite aux laïcs. En réaction à cette perquisition, Marot avait alors composé ces vers célèbres dans lesquels il revendiquait pour les hommes de plume le droit de consulter tous les textes, fussent-ils interdits par l'Église :

> […] n'est doctrine escripte ne verballe
> Qu'ung vray Poëte au chef ne deust avoir
> Pour faire bien d'escrire son debvoir[64].

Il faut cependant se montrer prudent. Les vers incriminés interviennent, en effet, dans le contexte de la longue digression qu'on a commentée plus haut sur la faveur et ses revirements dans le monde précaire des courtisans. Or, dans ce long passage, jamais il n'est question de l'interprétation de *textes* ; Chappuys parle en fait, en termes abstraits, des affaires humaines et de l'arrogance de ceux qui pensent pouvoir comprendre le vouloir divin. Autrement dit, ce à quoi nous avons affaire ici est peut-être, tout simplement, une critique traditionnelle de la *libido sciendi* augustinienne[65]. C'est du moins ce à quoi on aboutit si l'on se fonde sur des indices purement intratextuels ; cependant, si l'on tient compte, comme on l'a fait tout au long de cette analyse, du foisonnement des liens qu'on peut identifier dans le poème de Chappuys avec Marot et son œuvre, on conviendra que cette lecture n'est pas sans attrait.

Indépendamment de cette possible réminiscence, force est de constater que, dans cette section religieuse du *Discours*, il est bien difficile de mettre au jour des traces spécifiques de la présence de Marot, et ce n'est évidemment pas

surprenant puisque c'est précisément à cause de son engagement évangélique que Marot a été inquiété à diverses reprises et finalement contraint à quitter le royaume, comme chacun le sait. Marot était un homme de principes, qui n'avait pas peur de remettre en question l'autorité du roi et des théologiens en place et qui en a finalement payé le prix. Chappuys est un homme de compromis, qui cherche avant tout à satisfaire François Ier, dans un contexte devenu particulièrement tendu. La religion est le cœur implicite, la pierre d'achoppement, du dialogue intertextuel entretenu par Chappuys avec son camarade exilé. S'il n'y a pas de références plus ou moins voilées à Marot dans les passages religieux du poème, mise à part cette possible allusion au libre examen, c'est peut-être parce que Marot y est justement trop présent.

Conclusion

Pour célébrer la cour, objet de son *poème*, Chappuys puise, comme on l'a vu, dans le *Roman de la Rose*, dans *La Concorde* et surtout dans l'œuvre de Marot, à commencer par le *Temple de Cupido*. Il s'inspire aussi de l'esprit qui habite *L'Adolescence*, *La Suite*, et les recueils collectifs que sont les *Blasons* et les *Fleurs de Poesie.* Ce sont des textes ou des ensembles textuels dans lesquels le consensus l'emporte largement ; des textes qui font l'éloge de la cour et du roi. Ce dernier occupe d'ailleurs littéralement une place centrale dans le recueil des *Fleurs* — François Ier est un roi-poète. La métaphore qui résume l'esprit de ces ouvrages, sur laquelle jouent souvent les titres et les préfaces de l'époque, est celle du jardin, jardin de la rose, jardin où poussent les fleurs de poésie, Jardin d'Éden. Par contre, un grand nombre d'œuvres plus tardives de Marot, à l'instar de *L'Enfer*, constituent un problème pour Chappuys dans le sens où, comme chacun le sait, elles développent de manière à peine voilée un discours dangereux. Ce sont des poèmes dans lesquels Marot remet indirectement en cause la politique royale, questionne implicitement le statut sacré du souverain et s'éloigne de l'esprit aulique célébré ailleurs jusqu'à transformer, cas extrême, la cour, ou du moins le Châtelet, en un enfer, un lieu d'inhumanité (*L'Enfer*). Lorsque Chappuys écrit le *Discours*, vers 1542–1543 — moment où le conflit religieux s'envenime, que l'on met les œuvres à l'index —, il ne peut donc se permettre d'être associé à ce Marot-là. Il veut rester en grâce, comme Tityre. Conscient de l'emprise que l'auteur de *L'Adolescence* conserve encore sur le cénacle poétique de François Ier, Chappuys s'emploie, discrètement mais

systématiquement, à effacer, réécrire, corriger et prendre le contre-pied de Marot : c'est ainsi par exemple que la cour, chez lui, prend d'abord des allures d'enfer pour se révéler, une fois qu'on y est entré, comme un paradis de morale, de science, de beauté, un lieu où tous les espoirs sont permis, un lieu d'où ambiguïté et hypocrisie sont bannies. Chappuys s'efforce de réconcilier partout où Marot oppose, de limer les aspérités, de rendre aussi inoffensif que possible son propre texte. Pour cette raison, le *Discours* est, certes, un peu insipide, comme Roche s'est plu à la souligner, mais si on le lit, comme nous avons tenté de le faire, comme un dialogue ou plutôt un démêlé avec Marot, il semble s'animer, prendre de l'épaisseur. Enfin, il révèle en creux l'emprise toujours réelle de ce dernier sur la poésie de cour des années 1540, jusqu'à constituer une forme d'hommage paradoxal.

Notes

1. Gérard Defaux, éd., *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins, 1515–1550*, Actes du Colloque international de Baltimore, 5–7 décembre 1996 (Paris : Champion, 1997).
2. Ces informations biographiques viennent de : Louis P. Roche, *Claude Chappuys (?–1575). Poète de la cour de François I^er^* (Genève : Slatkine, 1970 [éd. originale : 1929]) ; Claude Chappuys, *Poésies intimes*, éd. Aline Mary Best (Genève : Droz, 1966), p. 9–40 ; ainsi que Mgr Grente, éd., *Dictionnaire des lettres françaises* (Paris : Le Livre de Poche, 2001), p. 253.
3. Claude Chappuys, *Poésies intimes*.
4. Roche, l'auteur de la seule monographie consacrée à Chappuys, a d'ailleurs jugé très sévèrement le *Discours* : « digressions aussi insipides que verbeuses » (p. 79), « ce long poème manque totalement de vie et de mouvement […] Ce sont les efforts d'un versificateur au dessous du médiocre » (p. 80). Ce type de jugement, même s'il contient une part de vérité, dénote une conception normative de la critique littéraire, typique de l'époque (les années 1920), focalisée sur les « grands auteurs » ; Roche parle d'ailleurs de « la morne période qui va de Marot à Ronsard » (p. 80). Certaines des affirmations de Roche sont, par ailleurs, franchement contestables : « cette longue pièce […] manque presque complètement de plan et d'ordonnance » (p. 93), puisque le *Discours* s'organise, en fait, selon un plan très précis.

5. Roche. Best. Ullrich Langer, « La Flatterie et l'éloge : Claude Chappuys et François Ier », in Isabelle Cogitore et Francis Goyet, éd., *L'Éloge du prince : De l'Antiquité au temps des Lumières* (Grenoble : ELLUG, 2003), p. 209–22. Claire Sicard, « Du *Discours de la court* (Chappuys, 1543) à l'*Ample discours au Roy sur le faict de ses quatre estats* (Du Bellay, 1560) : variations sur l'harmonie du corps politique », http://www.academia.edu/2587317/Le_Discours_de_la_court_Chappuys_1543_et_lAmple_discours_au_roy_sur_le_faict_de_ses_quatre_estats_Du_Bellay_1560_variations_sur_lharmonie_du_corps_politique (accédé le 13 septembre 2013).
6. Gérard Defaux, éd., *Les Fleurs de Poesie Françoyse. Hécatomphile* (Paris : Société des Textes Français Modernes, 2002). Chappuys est également l'un des principaux poètes du recueil manuscrit BnF fr. 2335, que Defaux considère comme un brouillon des *Fleurs de Poesie.*
7. C'est Fripelippes, le double fictif de Marot, qui parle : « Je ne voy point qu'ung sainct Gelais, / Ung Heroët, ung Rabelais, / Ung Brodeau, ung Seve, ung Chappuy, / Voisent escripvant contre luy [Marot]. » L'édition des œuvres de Clément Marot utilisée ici est celle de François Rigolot : Clément Marot, *Œuvres complètes*, 2 vols. (Paris : Flammarion, 2007 et 2009). Dorénavant *OC* I et *OC* II. Référence pour la citation ci-dessus : *OC* II, p. 274. La réponse de Sagon (*Le Rabais du caquet de Fripelippes et de Marot dict Rat pelé*) confirme une forme de neutralité de Chappuys dans cette affaire. Cf. Émile Picot, *Querelle de Marot et Sagon. Pièces réunies en collaboration avec Paul Lacombe* (Genève : Slatkine, 1969 [éd. originale : 1920]).
8. Claude Chappuys, *Discours de la court* (Paris : André Roffet, 1543), in 8°, Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye-1334. Le *Discours* est disponible en ligne sur le site de la BnF (Gallica): http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70314x.r=chappuys.langEN (accédé le 25 octobre 2012).
9. Voir R. J. Knecht, *Renaissance Warrior and Patron: The Reign of Francis I* (Cambridge : Cambridge University Press, 1994), p. 320.
10. Sur ce point on consultera C.A. Mayer, *Bibliographie des éditions de Clément Marot publiées au XVIe siècle* (Paris : Nizet, 1975).
11. Voir note 4.
12. Saül : Aiiv. Dame Occasion : Diir-Diiv. La fontaine Clitorius : Diiv. L'automate d'Archytas : Div-Diir. Héraclite et Démocrite : Aiiir. Saint Patrick : Bivv. Sur le « trou » de Saint Patrick, voir Roche, p. 82.

13. « Coq en l'asne » : Biiᵛ. « Sans si » : Eiʳ ; Marot : *OC* I, p. 176. « Muse rustique » : Divᵛ ; Marot : « Plume rustique » (« Au lieutenant Gontier », *OC* I, p. 408). « Naiger en grand eau » : Biiʳ ; Marot : « à nager en eau basse » (*OC* II, p. 586). « Petite chandelle » : Divʳ ; Marot : « […] petite clochette / A beau branler avant que ung hault son gette » (« Épître au cardinal de Lorraine », *OC* I, p. 224). « Richesse en pauvreté » : Aiiiʳ, Aiiiᵛ ; Marot : *OC* II, p. 536.
14. Biʳ ; Marot : *OC* I, p. 221.
15. Diiiʳ. Et aussi « Le roy nous conduict à l'escolle / De faire bien » (Diᵛ) ; Marot : *OC* II, p. 309.
16. « […] ne fault estre hypocrite: / Ny estymer qu'on soit tenu pour veau / Sy l'on ne sçayt bien estriller fauveau » (Eiiᵛ) ; Marot : Second coq-à-l'âne, *OC* II, p. 214.
17. « … elle a / Corps femenin, cueur d'homme, et teste d'ange », dit Marot. Tous deux appellent la reine « Pallas ». *OC* I, p. 163.
18. André Roffet, l'éditeur du *Discours*, est le fils de Pierre Roffet, l'éditeur de *L'Adolescence clémentine*.
19. Chappuys, soit dit en passant, fait un clin d'œil à Roffet lorsqu'il affirme ne pas vouloir « jecter la faulx au champ d'aultruy » (Aiiʳ).
20. Jean Lemaire de Belges, *La Concorde des deux langages*, éd. Jean Frappier (Paris : Droz, 1947).
21. Du moins, si l'on croit ce que Marot nous dit dans la préface de *L'Adolecence clémentine* (*OC* I, p. 36).
22. *Le Temple de Cupido*, v. 505–510 (*OC* I, p. 57). Voir aussi l'épître liminaire de la plaquette originale (*OC* I, p. 233–34).
23. Le lien avec Guillaume de Lorris et avec le genre allégorique est certes plus ténu dans la seconde partie du poème de Chappuys, occupée par l'éloge du roi et le passage en revue des membres de la cour ; on observe cependant un retour à la situation de départ dans les derniers vers, en ceci que le personnage du jeune homme devenu poète réapparaît pour solliciter la faveur royale, siège de son espérance.
24. *OC* I, p. 411.
25. Ehsan Ahmed, *Clément Marot : The Mirror of the Prince* (Charlottesville : Rookwood Press, 2005).
26. Chez Marot, le vocabulaire mis en œuvre est souvent celui des Psaumes, en particulier du psaume 23 : la « marche dans un ravin d'ombre et de mort », les « bons sentiers », le « bâton », les « eaux du repos », sont autant d'images qui dessinent un cheminement pédestre conduisant ultimement à la « maison de l'Éternel » (TOB, édition révisée, 1988). Pour Lemaire, voir éd. Jean Frappier, p. 34.

27. « Elle [Espérance] me monstre ung chemin grand & large / Tant frequenté & tant battu de gentz / De tous endroictz, de riches, d'indigentz, / Qu'il n'en est point ailleurs telle affluence » (Bii^{r}).
28. *OC* II, p. 270–71. C'est moi qui souligne. Voir aussi *OC* II, p. 379 : « Puny assez, je seray en soucy / De ne plus voir vostre Royalle face » (« Dizain au Roy, envoyé de Savoye. 1543 »).
29. Et aussi : « Heureux seray si j'en puis approcher, / Et de ce roy à la robbe toucher » (Bii^{v}).
30. Ci^{r-v} : le bizutage prend la forme d'un barrage de questions absconses, passage qui n'est pas sans rappeler celui de l'écolier limousin chez Rabelais (*Pantagruel*, chapitre VI).
31. Ci^{v}-Cii^{r}.
32. Pauline M. Smith, *The Anti-Courtier Trend in Sixteenth Century French Literature* (Genève : Droz, 1966).
33. On peut encore admirer cette statue à Rome, près de la Piazza Navona.
34. Sur la satire à la Renaissance on lira l'ouvrage de Bernd Renner, *Difficile Est Saturam Non Scribere. L'Herméneutique de la satire rabelaisienne*, Études rabelaisiennes 45 (Genève : Droz, 2007).
35. Aii^{r}.
36. *OC* II, p. 634.
37. Le vocabulaire insulaire souligne d'ailleurs la nature utopique de cet espace : les fâcheux sont jetés hors de la cour : « Comme […] l'eau de la mer repoulse le corps mort » (Gii^{r}).
38. Gii^{r}.
39. Gii^{r}.
40. Voir Pauline M. Smith.
41. Giii^{r}.
42. Il faut noter que la cour, dans le poème de Chappuys, prend des allures différentes d'un passage à l'autre : tantôt elle ressemble à l'image qu'on s'en fait habituellement, lieu fixe, majestueux, à l'instar de Chambord ou Fontainebleau ; tantôt on a le sentiment que Chappuys décrit en réalité ce qu'on appelait « le train royal », c'est à dire l'ensemble de la caravane que devenait la cour dans ses fréquents déplacements en province et qui lui donnait son vrai visage pour les spectateurs extérieurs : on veut parler de l'intendance, des soldats, des corps de métier, des courtisans, des charrettes remplies de meubles, des animaux de bât, etc., tout cela dans un désordre souvent observé par les contemporains. La solution imaginée

par Chappuys pour concilier ces deux réalités est la suivante : il explique que la cour qu'il décrit n'est pas un des châteaux du roi, mais une allégorie, un palais mobile : « Ce palais est tousjours pendu en l'air, / Et est par tout où il plaist au grant Roy » (Dii^{r}). Ce dispositif produit par moment un très fort effet de réel, avec une grande attention portée aux détails matériels voire techniques, mais sans jamais quitter le cadre allégorique. Le *Discours* est donc une œuvre passablement hybride, voire hétéroclite, dans le sens où ses différentes sections, de natures très différentes (allégorie, discours naturalisant, catalogue) ne tiennent ensemble qu'en vertu d'un improbable ciment allégorique. Sur la cour en déplacement, voir Knecht, p. 128–33 : « Moving the court was like moving an army ». Le cortège royal comptait environ 10 000 individus et 20 000 chevaux.

43. Qui désigne des vêtements en lambeaux.
44. « Le Grec, ainsy que dict Virgile, / Nomme Avernon le trou d'enfer. » *OC* II, p. 583. Il faut reconnaître toutefois que l'authenticité de cette pièce n'est pas absolument établie.
45. Ciii^{r}.
46. Ciii^{r}-Dii^{v}.
47. Ovide, *Métamorphoses*, Livre XV.
48. Les deux hommes forts du moment, Tournon et Annebault, apparaissent dans cette section. Sur l'organisation du pouvoir on consultera Knecht, chap. 3.
49. Comme on l'a vu, soldats, pages, fourriers, palefreniers, et autres sont aussi évoqués, mais de manière collective, plus tôt dans le texte.
50. « Et n'est possible en si grand compaignie / De grandz seigneurs, dont la Court est munie, / Que le vray renc à chascun soit rendu / Sans que souvent l'ordre y soit confondu » (Eiv^{v}).
51. « Et Rabelais à nul qu'à soy semblable / Par son sçavoir par tout recommandable » (Fiv^{v}).
52. « Epistre au Roy, du temps de son exil à Ferrare » ; « Au Roy » (de Venise) ; « Au tres vertueux prince, Françoys, Daulphin de France ». Il y a aussi un rappel du jeu « Clément » / « clément » développé dans *L'Enfer* : « […] mon nom est Clement / […] Clement n'est point le nom de Lutheriste / Ains est le nom (à bien l'interpréter) / Du plus contraire ennemi de Luther / C'est le saint nom du Pape » (*OC* II, p. 230–31, v. 348–54.)
53. Giv^{r}.
54. La brouille entre Colin et Saint-Gelais autour de la traduction du *Courtisan* est évoquée par Defaux dans son introduction aux *Fleurs de Poesie Françoyse* (p. lxiii).

Defaux suggère que c'est à cette brouille que Chappuys fait référence au début du *Discours* : « En protestant que je ne veulx former/ Le Courtisan, & moins le reformer : / Car ce seroit marcher (à bien le prendre) / Sus ung grand feu caché d'ung peu de cendre » (Aii^{v}).

55. V.-L. Bourrilly, *Jacques Colin. Abbé de Saint-Ambroise. 14. ?–1547* (Paris : Société Nouvelle de Librairie et d'Édition, 1905).
56. C'est moi qui souligne.
57. Di^{r}.
58. Di^{v}.
59. Gii^{v}.
60. Gii$^{r\text{-}v}$.
61. Molière, *Le Tartuffe*, 1er acte, scène 5, vers 351–81.
62. C'est moi qui souligne.
63. Roche, p. 96.
64. « Epître au roi, de Ferrare » (*OC* II, p. 211).
65. Giv^{r}.