

*Dariusz Krawczyk*

Université de Varsovie

ENTRE ÉVOLUTION  
ET INVOLUTION : FRANÇOIS  
HABERT ET LA TRADITION  
LITTÉRAIRE DES TEMPLES  
ALLÉGORIQUES

**Between evolution and involution: François Habert and the literary tradition of allegorical temples**

ABSTRACT

The poetic temples of François Habert (1508?–1561?) are one of the last vestiges of the tradition of allegorical temples, very popular in the time of the *Rhétoriqueurs*. But there remains very little in his poetry of this *type-cadre* and its characteristics. The comparison of his temples with the temples of Jean Lemaire de Belges and Clément Marot shows the poetic debt of this author towards his great predecessors and at the same time his way of appropriating tradition. As an évangélique he restores the metaphor in its original meaning: the pagan temple of courtly literature becomes church again.

KEYWORDS: François Habert, Clément Marot, Jean Lemaire de Belges, temple, architecture, allegory, *Rhétoriqueurs*.

Le thème de l'architecture envahit la poésie allégorique des Rhétoriqueurs à partir du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, avec tout un éventail d'édifices littéraires : châteaux, palais, prisons et temples pour une mise en scène plus élaborée du contenu didactique, moralisateur et parfois politique. Ces édifices littéraires ont en commun aussi la particularité d'être finalement peu centrés sur l'architecture elle-même parce que le côté esthétique n'est pas la préoccupation majeure des auteurs. Vu que le poids de l'histoire allégorique est dans les verbes et non dans les substantifs ou adjectifs (Mann 1994 : 191–192), le sens est à chercher dans les personnages et dans leurs actions qui donnent sens aux édifices (Weber 2004 : 473). Les descriptions de l'architecture allégorique sont donc pour la plupart peu développées et restent désespérément statiques, en conséquence ils attirent moins l'attention des lecteurs que les événements qui y ont lieu.

Si la tradition des édifices allégoriques remonte à l'antiquité, bien au-delà du *Roman de la Rose* qu'on a le plus souvent tendance à citer<sup>1</sup>, celle des temples qui seront l'objet du présent article commence véritablement avec le premier temple textuel de Jean Froissart, *Le Temple d'Honneur* au XIV<sup>e</sup> siècle. Il faudra pourtant attendre

---

<sup>1</sup> Pour une liste exhaustive des allégories architecturales de cette période, voir Cowling 2006 : 227–229.

le milieu du XV<sup>e</sup> siècle pour voir apparaître le deuxième, *Le Temple de Bocace* de George Chastelain (Weber 2004 : 473 , Desrosiers-Bonin 1994 : 46), mais, à partir de là, les temples se multiplient jusqu'à devenir sous la plume des Rhétoriciens un quasi-genre littéraire ou, pour emprunter l'expression de Paul Zumthor, un type-cadre (Zumthor 1972 : 92). Sa popularité décroît dans les années trente et quarante du XVI<sup>e</sup> siècle, mais la métaphore du temple elle-même perdurera et sera largement utilisée par les poètes de la Pléiade et leurs successeurs.

L'inspiration des temples allégoriques est avant tout profane et non religieuse, ce qui peut étonner vu que le temple est l'un des plus anciens et plus influents symboles religieux<sup>2</sup>. Dans l'Ancien et dans le Nouveau Testament, le temple est un symbole qui pourrait nourrir l'inspiration des poètes de la seconde rhétorique, or, ce n'est pas le cas. L'inspiration biblique ne semble pas avoir d'influence majeure sur l'évolution du genre et elle reste peu présente jusqu'à la disparition du long poème allégorique dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, avec l'exception notable des évangéliques Marot et Habert.

Le type-cadre du temple allégorique s'est en quelque sorte codifié et il est possible d'en distinguer quelques traits caractéristiques (Desrosiers-Bonin 1994 : 45–51). D'abord, du point de vue de la forme, il s'agit d'un prosimètre qui tend à disparaître dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour correspondre à la forme, le contenu doit être noble et élevé, consacré à de grands sujets moraux et politiques. Le poème contient la description d'un magnifique temple situé dans un cadre champêtre qui s'apparente au paradis terrestre. L'accès à ce *locus amœnus* est difficile, réservé aux élus qui y entrent par naissance ou par les qualités de leur esprit. Pour ce qui est du fonctionnement de la métaphore, le temple opère une transposition à des fins profanes des éléments de la liturgie chrétienne, avec ses objets, gestes et paroles qui composent un cadre complet. La transposition ouvre la voie à un jeu entre le païen et le chrétien, ce qui constitue sans doute la plus grande force de cette métaphore par rapport aux châteaux, prisons ou vergers. C'est donc avant tout le potentiel allégorique des bâtiments qui est mis en relief, au détriment de leur potentiel visuel : « l'aspect esthétique des bâtiments qu'ils [les Rhétoriciens] évoquent est d'une faible importance en comparaison avec leur potentiel sémantique » (Cowling 2006 : 222).

L'analyse des poèmes-bâtiments allégoriques des années charnières, sous le règne de Louis XII et du jeune François I<sup>er</sup>, a permis de mettre en évidence la dernière des caractéristiques communes, à savoir l'ambition des poètes de rivaliser avec l'architecte dans la glorification des protecteurs et mécènes (Skenazi 2003 : 16 et suiv.). Car, à la différence de ce dernier, le poète inspiré par le vieil adage horatien peut construire un texte-bâtiment plus durable (Cowling 2006 : 218–219). Dans leurs temples, les Rhétoriciens immortalisaient les morts ; Marot et Ronsard dans leurs éloges intéressés ont fait de même des vivants (*Le Temple de Cupido* pour le premier et *Le Temple de Messieurs le Connestable, et des Chastillons* pour l'autre). Malgré une certaine stabilité

<sup>2</sup> Pour l'histoire des temples, voir Joukovsky, 1969 : 517 et suiv. ; pour les temples de Vertu, voir Franchet 1923 : 103–113.

<sup>3</sup> Il s'agit d'une part de la lecture allégorique du temple de Jérusalem et de l'autre du corps même du croyant comme temple de l'Esprit : « Ne sçavez-vous pas que vous estes un temple de Dieu, et que l'esprit de Dieu habite en vous ? [...] car le temple de Dieu est saint, lequel vous estes. » (1Co 3:16–1Co 3:17), cité dans la traduction de Lefèvre d'Étaples.

du genre jusqu'à l'avènement de François I<sup>er</sup>, les temples sont soumis à l'évolution esthétique, concomitante à la disparition du long poème allégorique lui-même. Le type-cadre se réduit à une simple métaphore et celle-ci devient un ornement, ce dont témoignent les temples de Ronsard. D'où l'intérêt des temples qui sortent de la plume de l'un des derniers poètes nourris de la grande rhétorique, François Habert (1508 ?–1561 ?), chez qui l'allégorie architecturale est au service de la morale et de la religion. Ses temples seront mis en perspective avec leurs sources principales, à savoir les œuvres de Jean Lemaire de Belges et de Clément Marot, pour évaluer sa place dans la tradition littéraire à laquelle il se rattache.

Sans être le premier à l'utiliser, Jean Lemaire de Belges (1473 ?–1524 ?) est sans conteste celui qui a porté le type-cadre à son plus haut point de développement avec son *Temple d'Honneur et de Vertus* (1504) et *La Concorde des deux langages* (1511). Il impose donc cette allégorie par l'ampleur, la cohérence et la complexité de sa portée esthétique, morale et politique. La particularité de ses temples réside aussi dans la double tradition qu'ils combinent : la tradition du pèlerinage chrétien, purificateur, qui est basé sur la progression verticale, et la tradition courtoise qui lui préfère la progression horizontale, du plus accessible au plus caché.

*Le Temple d'Honneur et de Vertus* qui est une déploration funèbre à l'honneur du mécène de l'auteur, Pierre II de Bourbon, applique le schéma vertical. La description est assez pauvre en détails : situé au sommet d'une montagne, le temple est richement décoré « à manière d'ung temple anticque » (*Le Temple d'Honneur et de Vertus* : 74). On a d'ailleurs observé qu'elle emprunte des éléments à l'architecture funéraire de l'époque (Skenazi 2003 : 37–41). Devant le temple se trouvent six statues allégoriques vivantes (Prudence, Justice, Esperance, Raison, Religion, Équité). Ainsi réduit, l'élément architectural sert de cadre au discours de l'Entendement qui occupe la majeure partie de l'œuvre. Il enrichit pourtant d'une dimension littéraire la fonction encomiastique habituelle de la déploration funèbre, parce que le temple désigne métaphoriquement le corps plein de vertus du défunt et le texte lui-même qui immortalise sa mémoire (Cowling 1998 : 185). À ce titre, l'apparition parmi les « ministres et secretaires d'Honneur et de Vertu » (v. 231) des poètes et historiens anciens (Homère, Virgile, Joseph, Tite Live, Dante, Pétrarque) et modernes (George Chastelain, Jean Robertet, Octovien de Saint-Gelais) permet de mesurer l'ampleur de l'entreprise de promotion et d'autopromotion de la part de l'auteur, même si lui-même est absent de son texte. Le texte possède enfin une importante dimension politique : la glorification de la maison de Bourgogne sans pour autant l'opposer à la maison de France et cette stratégie judicieuse permet à Jean Lemaire d'éviter de s'aliéner les mécènes français (Skenazi 2003 : 82).

Le motif architectural s'étoffe dans *La Concorde des deux langages* devenant de loin le temple allégorique le plus riche de la période. L'œuvre contient en fait deux allégories architecturales – le temple de Vénus et celui de Minerve – que le narrateur décrit successivement dans sa quête d'une concorde entre les deux langages rivaux, l'italien et le français. Situés sur un rocher inaccessible, les deux temples allégoriques sont difficiles d'accès. Quand le narrateur monte jusqu'au sommet, le temple de Vénus se révèle être un verger d'amour. Les éléments architecturaux décrits y sont nombreux – statues, autels, bénitiers, encens – et ils sont empruntés au domaine de la religion, tout comme les personnages et les rites. Ce vocabulaire se mêle au vocabulaire amoureux pour décrire

un « Paradis corporel » (*La Concorde des deux langages* : 15, v. 196) dédié aux plaisirs de la chair à peine voilés par des allusions sexuelles : « Les autelz sont de lis tresbien parez, / Encourtinez, pour euiter spectacle » (v. 174). Grâce à une telle description érotisée, le temple devient métaphoriquement le corps de la dame<sup>4</sup>.

La géographie amoureuse horizontale est abandonnée pour une nouvelle quête qui instaure l'ordre vertical d'une purification et d'une perfection morale. Le narrateur refuse les plaisirs amoureux et reprend le pèlerinage qu'il termine au pied d'une autre montagne dont le sommet avec le temple de Minerve « sesleuoit par dessus les nues » (v. 126). Ce temple est donc inaccessible sans labeur, peines et souffrances, ce qui est mis en relief par l'aspect défensif de l'architecture. Le narrateur n'y pénètre pas, parce que le temple de Minerve n'est pas ouvert aux poètes, mais aux chroniqueurs et historographes : « maint noble esprit en haut savoir contemple / Les beaux faits vertueux en chronique et histoire, / En science morale, et en art oratoire » (v. 130).

En combinant la quête courtoise et le pèlerinage spirituel le poète peut ainsi exploiter les deux géographies poétiques. Les allégories du temple dans *La Concorde des deux langages* profitent pleinement des possibilités offertes par l'élément architectural pour faire une leçon sur la littérature, la morale et la politique parce que l'œuvre s'inscrit dans le débat sur la supériorité des Italiens dans le domaine des lettres. Les significations métaphoriques dont sont dotés les deux temples leur procurent un pouvoir persuasif et donnent au poète-bâtitseur le pouvoir poétique et politique d'imposer cette concorde tant rêvée qui est aussi celle de la littérature amoureuse et de la littérature de perfection morale.

La popularité des œuvres de Jean Lemaire en a fait une référence incontournable pour les poètes de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, ce qui est le cas du jeune Clément Marot (1496–1544) et de son *Temple de Cupido* de 1515<sup>5</sup>. Marot reprend toutes les caractéristiques essentielles du grand modèle : la géographie du verger paradisiaque, l'architecture et le vocabulaire religieux qui servent à parler de l'amour profane, et le motif de deux temples. Contrairement à son homologue de *La Concorde des deux langages*, le narrateur de Marot blessé par Cupidon ne refuse par l'amour, mais se met en quête de la « Ferme Amour, la Dame pure et monde » (*Le Temple de Cupido*, v. 65). Il n'abandonne pas ce temple pour un autre, mais s'efforce de pénétrer au plus profond de l'édifice pour y chercher l'amour véritable.

Marot se plaît dans la transposition poétique du religieux vers le profane et multiplie dans ses métaphores les images-clichés de l'amour courtois : l'architecture, les objets et les personnages religieux reçoivent une signification et un rôle nouveaux dans cet espace érotique. Les critiques ont pu observer une surenchère et une distanciation ironique de l'auteur par rapport à la poésie amoureuse. Il y aurait en effet dans la méthode marotique de la représentation du pèlerinage une perversion de la géographie morale dans le but de se moquer de la lecture allégorique médiévale : « le rire dissocie l'allégorie de la quête amoureuse de celle du pèlerinage chrétien » (Duport 2006 : 144). Cette distanciation met en relief la transformation de l'amant en pèlerin et quand il constate l'absence de la Paix dans ce paradis terrestre et l'imperfection l'amour qui est à la fois

<sup>4</sup> Voir Cowling 1998 : 193–195. Voir aussi son chapitre sur « body-as-text ».

<sup>5</sup> Dédié au jeune François d'Angoulême, futur François I<sup>er</sup>, le poème circule d'abord en manuscrit et en version imprimée, avant de figurer dans le premier recueil du poète, l'*Adolescence clémentine* de 1534.

joie et souffrance : « une rose/D'épines et ronces enclose » (v. 418–419). Déçu mais vainqueur parce qu'il ne s'est pas laissé aveugler par l'amour charnel, il recommence sa quête pour trouver l'amour parfait et surmonte ainsi l'épreuve qui est l'élément traditionnel de la quête morale.

Comme dans le temple de Vénus de Jean Lemaire, chez Marot la hiérarchie géographique est donc horizontale et le narrateur passe par différentes portes pour pénétrer jusqu'à l'endroit le plus caché qui se trouve être au centre (chœur) du temple de Cupido. La progression spatiale de l'extérieur vers l'intérieur, de l'illusion vers la vérité, de la multitude vers l'unité, est aussi une progression spirituelle, un repli sur soi : « vers le cœur, chœur de l'église et religion du cœur, religion intériorisée » (Duport 2006 : 148). Le jeu entre le cœur et le chœur, rendu possible par la graphie unique « cueur », clôt la quête à la fois de l'édifice allégorique (temple comme bâtiment), de soi (corps comme temple) et de l'édifice textuel (texte comme temple) où Marot arrive à inscrire une louange du couple royal. La quête orientée vers le cœur/chœur détermine un parcours qui s'apparente au dépouillement, à une ascèse spirituelle et correspond au postulat de la simplicité et du naturel dont le poète se fera le chantre jusqu'à la fin de sa carrière littéraire.

L'exemple de Marot fera des émules, dont François Habert dit Banny de Liesse, poète à la cour d'Henri II et de son épouse Catherine de Médicis<sup>6</sup>. C'est sans doute son penchant pour la poésie fortement didactique qui pousse ce poète à choisir l'écriture allégorique, véhicule traditionnel de l'enseignement et de la morale. Dans ce sens, sa poésie est la preuve d'une certaine constance des goûts littéraires du public en cette période charnière des années quarante et cinquante du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>, y compris pour les temples. On retrouve en effet l'allégorie du temple dans quatre textes de Habert s'étendant sur une période d'une dizaine d'années : *Le Temple de Vertu* (1542), *Le Temple de Chasteté* (1549), *Le nouveau Cupido* et *Le Trésor de vie*, tous les deux contenus dans le recueil *L'Histoire de Titus, et Gisippus et autres petiz œuvres Beroalde latin* (1551).

Un survol rapide de cette production permet de constater que seul *Le Temple de Vertu* développe une allégorie architecturale cohérente. Le titre suggère une parenté avec l'œuvre de Jean Lemaire et c'est en fait le cas, même si contrairement à Marot il n'est pas mentionné dans le texte. À Jean Lemaire Habert reprend le schéma de deux temples séparés, de Cupidon et de Vertu. Quant à la référence marotique, elle trahit une lecture superficielle du *Temple de Cupido* parce que le Ferme Amour est dépourvu de connotations religieuses, il reste charnel et imparfait. Même s'il l'évoque au tout début du poème, le narrateur quitte l'Amour Ferme de peur que les plaisirs ne le détournent du chemin de la Vertu. La portée spirituelle du Ferme Amour se trouve donc gommée.

*Le Temple de Vertu* emploie d'abord le schéma du pèlerinage chrétien vertical, avec son lot habituel de difficultés et d'épreuves : stérilité du lieu, haut rocher, épines et un gardien, Pure Conscience (*Le Temple de Vertu*, v. 83). Cette géographie spirituelle est d'ailleurs introduite directement dans l'image du temple qui est tellement haut qu'il

<sup>6</sup> Le problème de l'héritage marotique dans la poésie de F. Habert est l'objet de l'article de M. Clément, 2014, François Habert, un marotique tardif ? Dans quel sens lire l'histoire ?, (in :) *François Habert, poète français (1508 ?–1562 ?)*, Paris, Champion : 89–111.

<sup>7</sup> Sur l'évolution des goûts de l'époque voir entre autres Monterran, 2014.

permet à ses habitants de « voir de Dieu puissant la face » (v. 76) et dans l'énumération des vices et des vertus de ceux qui désirent y entrer. D'ailleurs, le texte contient à cet endroit quelques éléments de satire sociale à l'encontre des riches, des franciscains et des avocats à qui l'accès est défendu. À l'opposé, le Philosophe parfait, qui est admis, se présente comme un exemple d'humilité, de piété, de charité et de dévouement à l'étude.

Quant à la géographie intérieure du temple, elle est celle d'un verger. Mais F. Habert en modifie le fonctionnement et le rôle parce qu'au lieu de paganiser le temple chrétien, il réimpose le sens religieux au temple déjà paganisé. L'isotopie religieuse est donc réactivée pour la rechristianisation de la littérature allégorique, ce qui est par exemple visible dans la description de tous les éléments du temple : la nef avec l'évocation des scènes bibliques peintes sur les murs, les livres, le bénitier, les cabinets, les chapelles, les cierges, l'autel et au cœur du temple un arbre (laurier) auprès duquel la Foi fait des couronnes de laurier. Le temple est fait de « Christal » et aussi bien la graphie que la majuscule de ce mot sont intentionnelles pour désigner le Christ comme fondateur et le corps même du lieu (Cottrell 1997 : 491). À l'intérieur, un prédicateur prêche les pèlerins et les images pieuses sur les murs sont peintes pour les « pelerins errans (...) si trop sont ignorans » (v. 231–232).

Comme pour corriger la leçon de Marot chez qui la grande littérature érotique d'Ovide, d'Alain Chartier et de Pétrarque servait de missels, bréviaires et psautiers (*Le Temple de Cupido*, v. 323–325), F. Habert les qualifie de livres où « il n'y a que vanité enclose » (v. 250)<sup>8</sup>. Les livres saints de ce lieu sont le Psautier et les livres des pères de l'Église (Jérôme, Origène, Lactance, Saint Augustin). Tout donc dans cet endroit est destiné à l'instruction et l'édification des fidèles, y compris les cabinets-chapelles où sont peintes des scènes des Évangiles et où les prêtres délivrent un enseignement religieux.

La trouvaille marotique du cœur/chœur est reprise et la Vertu est au centre (« cueur ») du temple avec la Foy, « premiere inventrice/D'aymer Vertu » (v. 373–374)<sup>9</sup>. Elle prouve que le texte de Marot est la principale référence de F. Habert. Le plus souvent pourtant, le texte marotique subit une transformation moralisante. Si dans *Le Temple de Cupido* le bénitier était un lac : « Le benoïtier fut fait en un grand plain/D'un lac (...) Pour eau benoïte, était de larmes plein » (v. 343–345), et que les chapelles devenaient des cabinets d'ébats amoureux : « Les petites chapelles saintes/Sont chambrettes et cabinets » (v. 337–338), la géographie du temple de Vertu propose soit un retour au sens littéral et donc un rejet du sens allégorique (l'autel est un autel et non un autel d'amour), soit une allégorisation religieuse. C'est ainsi que les « Flambeaulx », traditionnellement associés à la flamme amoureuse, sont replacés dans le contexte religieux et en plus surdéterminés par rapport au sens habituel : ils deviennent la parole divine : « beaulx dictz pacifiques (...) Prins au ruyseaux de la sainte escripture » (v. 282–283). Ce n'est pas seulement Marot qui est visé et corrigé de la sorte, mais toute la tradition allégorique courtoise. F. Habert procède méticuleusement à la restauration du sens premier du temple – reli-

<sup>8</sup> Le motif revient dans *Le nouveau Cupido*, où la littérature amoureuse est également interdite : « on n'y lit les chansons dissolues / Qui en Ovide et Petrarque sont leues », *Le Nouveau Cupido*, (in :) Habert 1551 : K6<sup>r</sup>.

<sup>9</sup> Une réminiscence marotique est évidente ne serait-ce que dans la paraphrase « Doncques Vertu estoit au cueur du temple / Et la raison est manifeste et ample : / Car c'est au cueur auquel Vertu on treuve », vers 315–317.

gieux, comme si l'entrée au temple de Vertu abrogeait les lois de l'allégorie amoureuse pour instaurer le sens dicté par le prosélytisme évangélique.

Le Banny de liesse reprend donc la forme du temple de Vénus telle que la pratiquaient Lemaire et Marot, mais en corrige sa portée morale. À la fin des motifs courtois il ne reste que l'instant de l'*innamoramento* pour la belle inconnue « par sa beauté/ La damoysselle avoit mon sens osté » (v. 331–332), mais celle-ci se révèle être la Foi. Il y a donc dans la description du temple une tentative de concilier à la fois la topique érotique et l'impératif de l'évangélisation, mais, contrairement à Marot dont le narrateur passe par l'amour érotique pour parvenir à la Ferme Amour, chez Habert il n'y a pas de transition entre le profane et le religieux, mais une rupture. Et les échos de cette rupture se manifestent dans l'écriture allégorique. Il procède donc au démantèlement de l'allégorie courtoise pour revenir au sens religieux direct, le plus exact, dénué de toute trace d'ironie et purgé de toute allusion à la Muse lascive. Au lieu de la vertu morale – honneur, courage, sagesse politique – célébrée par Lemaire de Belges et au lieu du Ferme Amour de Marot, Habert place au cœur de son enseignement la vertu fondée sur la foi et la parole divine accompagnées des rites de la religion catholique.

En même temps, le travail sur la métaphore de F. Habert n'a de sens qu'au moment où les allégories courtoises et en l'occurrence les allégories marotiques sont suffisamment connues pour être immédiatement identifiées. Ce sens peut aussi apparaître quand, aux yeux des lecteurs, le concept original qui était de parler d'une réalité profane et érotique en utilisant l'imagerie et le vocabulaire religieux est devenu un cliché. F. Habert redonne ainsi une certaine fraîcheur à l'allégorie déjà largement lexicalisée pour mieux l'insérer dans son entreprise évangélique.

*Le Temple de Vertu* exploite aussi, bien que très timidement, d'autres ressources de la métaphore du temple, à savoir le corps comme temple et le texte comme temple. Tout comme chez Marot, le corps du narrateur habertin devient temple de la Vertu qu'il désire tant. Quant au texte comme temple et la glorification de l'entreprise poétique, on trouve juste une réminiscence dans le développement sur le Laurier couronnant les têtes de ceux qui ont bien servi la Vertu. La polysémie de l'image lui permet de jouer sur plusieurs sens, y compris sur l'écho du couronnement de Pétrarque, mais il n'est plus question de développements aussi amples que ceux de Lemaire de Belges dans son *Temple d'Honneurs et de Vertus* (Cottrell 1997 : 494–495).

François Habert n'a pas démantelé qu'une fois le temple érotique. À vrai dire, son *Temple de Vertu* n'était que le début de ses charges contre Vénus et Cupidon. Mais il puisait de moins en moins dans les ressources de l'allégorie du temple pour mener à bien son entreprise. Dans *Le Temple de Chasteté*, il a vidé la métaphore architecturale de toute sa substance : le « ieune amant » lit *Le Temple de Cupido* de Marot où il ne trouve que l'amour charnel et à cet instant-là, ravi par le Saint-Esprit, il se trouve devant le temple de Chasteté situé au bord d'une rivière. En franchissant la porte, grâce à la permission de la Persévérance qui en garde l'accès, il se trouve dans le temple où il observe le portrait de Madeleine et lit des inscriptions contre le faste vestimentaire. Quand il arrive au « lieu plein d'excellence/Ou Chasteté faisoit sa residence » (*Le Temple de Chasteté* : A5r<sup>o</sup>), il est accueilli par la Chasteté avec un banquet et elle lui adresse un long discours d'édification. Le cadre allégorique extrêmement réduit sert donc d'introduction et d'ornement finalement peu utile au discours qui prône l'amour chaste du mariage. Le poète insiste,

en revanche, à plusieurs reprises sur la métaphore du corps du chrétien comme temple de l'Esprit. Cette métaphore paulinienne revient aussi dans *Le Thresor de vie*, où les chrétiens qui font des œuvres de charité, construisent eux-mêmes un temple (*Le Thresor de vie* : H5v<sup>o</sup>)<sup>10</sup>.

L'écho marotique apparaît encore une fois dans *Le nouveau Cupido* qui reprend, en les condensant, les éléments architecturaux : le temple situé sur un rocher, le bénitier, l'autel, avec le « cueur » où cette fois-ci brûle « le flambeau d'ardente charité » (*Le nouveau Cupido* : K6v<sup>o</sup>) du vrai amour chaste du mariage. L'architecture évoquée n'est plus celle d'un verger, mais d'une église, avec un prêtre et les cloches qui appellent les fidèles aux sermons (K6r<sup>o</sup>–v<sup>o</sup>). La métaphore du temple n'arrive d'ailleurs qu'à la fin du poème consacré à l'opposition entre l'ancien et le nouveau Cupidon – le Christ, « Cupido sans malice » (K4v<sup>o</sup>), « en vraye amour expert » (K5r<sup>o</sup>). L'appel à venir voir ce temple est encore une fois l'exhortation à l'intérioriser et à l'édifier dans le cœur.

Force est donc de constater que si *Le Temple de Vertu* appartient encore pleinement au genre des temples allégoriques, dans d'autres poèmes de F. Habert le type-cadre perd presque toutes ses caractéristiques. Le poète soumet la forme à la pression évangélique de la rechristianisation très bien visible, ne serait-ce que par la pratique des *contra-facta* si chère aux évangéliques. Celle-ci suppose une certaine fossilisation des formes dont le contenu, tout en portant les traces du contenu original, peut être modifié dans le sens chrétien. L'abandon du faste de la topique érotique dans l'architecture allégorique et plus généralement le refus de l'ornement s'inscrit dans le contexte plus large du refus de la fiction elle-même qui est d'ailleurs l'un des sujets du *Nouveau Cupido*. On y trouve en effet la critique des « curieuses fables » qui sont :

Pleines de fiel sous languages affables.  
 Ces vanitez ne font que decevoir  
 Le Sens humain, qui doibt notice avoir  
 De la parole en saints livres couchée  
 Pour estre a tous, et a toutes preschée. (K4v<sup>o</sup>)

Ce passage explique mieux que les autres l'impossibilité pour F. Habert d'édifier une grande œuvre allégorique.

Le temple poétique connaissait ses années fastes avec Georges Chastellain, Jean Molinet, Jean Bouchet et Jean Lemaire de Belges, et c'est dans leurs œuvres que la métaphore architecturale révélait son potentiel. Sans être aussi féconde que le motif de la quête, elle était capable de transmettre un enseignement moral, glorifier le mécène, exalter le poète, proposer un message historique et politique, car à la cour des princes les poètes-historiographes avaient aussi ce rôle à jouer. Pour F. Habert le motif architectural du temple garde encore beaucoup de son ancien attrait, mais il le soumet à une transformation qui révèle sa conception du rôle de la poésie dans l'entreprise de régénération morale qu'il prône inlassablement. Disparaissent donc ou se trouvent réduits à leur plus simple expression le cadre du pèlerinage et les épreuves qu'il suppose ; disparaît la topographie interne du temple et son décor ; disparaît aussi la fonction encomiastique propre à la poésie des Rhétoriciens. Les textes de F. Habert privilégient la dimension collective, car

<sup>10</sup> La référence paulinienne est explicite : « Apren de moy que l'esprit est le Temple/Ou Iesuchrist son image contemple », Habert 1551, *Le Thresor de vie* : B8v<sup>o</sup>.

l'enseignement moral qu'ils délivrent est non seulement profitable à l'âme, mais aussi au corps social que le poète se doit de défendre en sa qualité de chrétien et de poète du roi. Le temple-église n'est plus réservé à une élite, il est désormais accessible à tous ceux qui accepteront le Christ – nouveau Cupidon. Le temple païen disparaît, parce que les seuls temples dont ont besoin les lecteurs de François Habert sont l'église du Christ et l'église de leur « cœur ».

## BIBLIOGRAPHIE

- COTTRELL Robert D., 1997, *Rhétorique et foi dans « Le Temple de Vertu »* de François Habert, (in : ) *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515–1550)*, Gérard Defaux (éd.), Paris : Champion, 487–499.
- COWLING David, 1998, *Building the Text: Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford : Clarendon Press.
- COWLING David, 2006, *Du langage courant aux fictions architecturales : la métaphore du bâtiment dans la littérature française des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, (in : ) *Architecture et discours*, Joëlle Prunghaud (éd.), Villeneuve d'Ascq : Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 217–229.
- DESROSIERS-BONIN Diane, 1994, Le Temple des Grands Rhétoriciens, *Le Moyen français* 34 : 43–52.
- DUPORT Danièle, 2006, « *De pensée joyeuse* » ou Le Temple de Cupido de Clément Marot, (in : ) *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la renaissance*, Dominique de Courcelles, Jean-Pierre Bat (éds.), Paris : École des chartes, 141–149.
- FRANCHET Henri, 1923, *Le poète et son œuvre d'après Ronsard*, Paris : Champion.
- HABERT François, 1549, *Le Temple de Chasteté : avec plusieurs epigrammes, tant de l'invention de l'auteur que de la traduction et imitation de Martial et autres poètes Latins : ensemble plusieurs petits œuvres poétiques, contenus en la table de ce présent livre*, Paris : Michel Fezandat, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k709733?rk=321890;0 (consulté le 7.09.2017).
- HABERT François, 1551, *L'histoire de Titus et Gisipus et autres petites œuvres de Béroalde latin, interprétés en rime françoise, par François Habert, d'Yssouldun en Berry, avec L'exaltation de vraye et parfaite noblesse, Les quatre amours, Le nouveau Cupido et Le trésor de vie, de l'invention dudit Habert*, Paris : N. Fezandat et R. Granjon, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72631t?rk=472105;2 (consulté le 7.09.2017).
- HABERT François, 1923, *Le Philosophe parfait et Le Temple de Vertu*, Henri Franchet (éd.), Paris : Champion.
- JOUKOVSKY Françoise, 1969, *La gloire dans la poésie française et néolatine du XVI<sup>e</sup> siècle (des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève : Droz.
- MANN Jill, 1994, Allegorical Buildings in Medieval Literature, *Medium Ævum* 63/2, 191–210.
- SKENAZI Cynthia, 2003, *Le Poète architecte en France. Constructions d'un imaginaire monarchique*, Paris : Champion.
- WEBER Henri, 2004, *Le temple allégorique de Froissard à la Pléiade*, (in : ) *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Brigitte Perez-Jean, Patricia Eichel-Lojkine (éds.), Paris : Champion, 473–484.
- ZUMTHOR Paul, 1972, *Essai de poétique médiévale*, Paris : PUF.