



HAL
open science

**Poétiques de la filiation. Clément Marot et ses maîtres :
Jean Marot, Jean Lemaire et Guillaume Cretin**

Ellen Delvallée

► **To cite this version:**

Ellen Delvallée. Poétiques de la filiation. Clément Marot et ses maîtres : Jean Marot, Jean Lemaire et Guillaume Cretin. Littératures. Université Grenoble Alpes; Rutgers university (N.J.), 2017. Français. NNT : 2017GREAL006 . tel-01692632

HAL Id: tel-01692632

<https://theses.hal.science/tel-01692632>

Submitted on 25 Jan 2018

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

**préparée dans le cadre d'une cotutelle entre la
Communauté Université Grenoble Alpes et
Rutgers, The State University of New Jersey**

Spécialité : **Littératures française et francophone**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 - 7 août 2006

Présentée par

Ellen DELVALLÉE

Thèse dirigée par **Francis GOYET** et **François CORNILLIAT**

préparée au sein du **laboratoire Litt&Arts** et du **French Department**
dans l'**École Doctorale n° 50 LLSH** et la **Graduate School -
New Brunswick**

Poétiques de la filiation. Clément Marot et ses maîtres : Jean Marot, Jean Lemaire et Guillaume Cretin

Volume I

Thèse soutenue publiquement le 23 juin 2017,
devant le jury composé de :

M. François CORNILLIAT

Distinguished Professor, Rutgers University, Directeur de thèse

Mme Nathalie DAUVOIS

Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Rapporteur

Mme Estelle DOUDET

Professeur des universités, Université Grenoble Alpes, Examineur

M. Francis GOYET

Professeur des universités, Université Grenoble Alpes, Directeur de thèse

M. Michel MAGNIEN

Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Rapporteur et
Président du jury

Mme Ana PAIRET

Associate Professor, Rutgers University, Examineur



Remerciements

Il m'est agréable de remercier ici – même de façon non poétique – les maîtres qui m'ont guidée dans la réalisation de cette thèse. Francis Goyet et François Cornilliat ont rivalisé d'érudition et de sollicitude dans l'accompagnement de mes travaux. D'une façon unique et complémentaire, ils m'ont prodiguée de patients éclairages rhétoriques et poétiques, des relectures non moins critiques que bienveillantes, un soutien de tous les instants, et m'ont abreuvée de conseils judicieux, me permettant d'avancer avec un enthousiasme constant d'une idée à l'autre, et d'une institution à l'autre. Ma dette à leur égard est infinie.

Je tiens également à remercier les membres de mon jury, Estelle Doudet, Ana Pairet, Nathalie Dauvois et Michel Magnien, qui m'ont fait l'honneur de lire un travail qui leur doit tant. Leur culture qui transcende les frontières du Moyen Âge et du XVI^e siècle, leur conversation ou leurs écrits ont inlassablement inspiré ces recherches.

Mes remerciements vont aussi aux membres de l'équipe RARE de l'Université Grenoble-Alpes, qui m'ont chaleureusement accueillie dès mes années de Master et dont les débats animés et la passion pour les études rhétoriques ont nourri bien des pages de cette thèse, ainsi qu'aux professeurs du Département de Français de Rutgers University, dont la rigueur des enseignements et l'ardeur du soutien m'ont souvent préservée de l'erreur et du découragement. Ces travaux n'auraient jamais abouti sans l'appui moral et matériel que j'ai reçu. De part et d'autre de l'Atlantique, ils m'ont offert un espace d'échanges aussi fécond que convivial, faisant de ces années de recherche un pèlerinage intellectuel et personnel d'une richesse inestimable.

Je me permets d'exprimer ici ma reconnaissance envers Michel Jourde, qui a suscité mon goût pour les études seiziémistes à l'ENS de Lyon par son savoir autant que par sa bienveillance. Je ne pourrais imaginer de meilleure initiation à la lecture des livres de la Renaissance.

Je suis également redevable envers l'ensemble des collègues – professeurs ou étudiants, seiziémistes ou non – rencontrés dans les colloques et séminaires de France ou d'Amérique du Nord. Dresser la liste exhaustive de ces « pères » et pairs est un défi que je laisse aux poètes, mais je tiens ici à saluer en particulier la générosité de Guillaume Berthon dans le partage de son immense savoir marotique, les conseils de tous ordres de Scott Francis, la diligence d'Adeline Desbois-Ientile qui a mis sa thèse sur Lemaire fraîchement soutenue à ma disposition, les échanges pédagogiques et poétiques avec Susan Kenney, ou encore le soutien indéfectible de Maria Hernandez. Que tous sachent que leur aide ainsi que leur amitié ne cesseront de m'honorer.

Ma gratitude va aussi envers la fondation Andrew W. Mellon, dont la Completion Dissertation Fellowship m'a offert des conditions idéales pour mener ces travaux à leur terme.

Enfin, je ne saurais exprimer combien la patience et les encouragements constants de mes parents, de ma sœur et de Johan – qui ont vu non pas un, mais plusieurs Marot faire irruption dans leur existence – ont contribué, sans doute bien plus qu'ils ne l'imaginent, à l'aboutissement de ce travail. Puisse le fruit être à la hauteur de leur dévouement.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	13
1/ Problématique.....	14
2/ <i>Corpus</i>	16
3/ État de la recherche.....	23
4/ Méthodes et plan de l'étude.....	27
PREMIÈRE PARTIE	
LIEUX ET STRATÉGIES ÉTHIQUES DE LA DÉPLORATION FUNÈBRE	31
I- REGARDS RHÉTORIQUES : UN DISCOURS À LA CROISÉE DES GENRES DÉMONSTRATIF ET DÉLIBÉRATIF	36
1/ Le choix d'une approche par types de discours.....	36
• Utilité et méthodologie de l'approche selon le type de discours.....	36
• Description de l' <i>oratio funebris</i> et de la <i>consolatio</i>	39
2/ Remarques diachroniques sur le flottement générique de la déploration funèbre.....	42
• La théorisation antique de l' <i>oratio funebris</i>	42
• Le tournant chrétien et la pratique de la déploration funèbre jusqu'à la fin du XV ^e siècle	44
II- LEMAIRE : L'EFFICACITÉ RHÉTORIQUE DE LA CONSOLATION	48
1/ <i>Le Temple d'Honneur et de Vertus</i> : maîtrise théorique et renouvellement pratique d'une tradition	48
• L'œuvre du « disciple de Molinet ».....	49
• Enjeux de la pastorale funèbre	53
2/ <i>La Plainte du Désiré</i> : aux confins de la <i>lamentatio</i> et de la <i>consolatio</i>	59
• Le discours volontairement épictétique de Peinture et ses impasses	60
• Une consolation amorcée par Rhétorique	68
3/ <i>La Couronne Margaritique</i> : l'art de la consolation	76

• Une <i>consolatio</i> masquée.....	79
• Une <i>delectatio</i> de circonstance	82
• Une <i>laudatio</i> performative	86
4/ <i>Les Epîtres de l'Amant vert</i> : contrepoint personnel et badin	92
• Un miroir humoristique du deuil de Marguerite.....	93
• Les lieux de la consolation visités par le perroquet.....	98
5/ <i>Les regrets de la Dame Infortunée sur le trépas de son treschier frere unique et Des Anciennes pompes funeralles</i> : inquiétudes politiques et poétiques	102
III- CRETIN : UNE DÉPLORATION À ÉCHELLE HUMAINE.....	107
1/ <i>Déploration dudit Cretin sur le trépas de feu Okergan, Tresorier de Saint Martin de Tours</i> : quelle survie et quelle gloire ?.....	107
• Lamentations et éloges de Musique.....	108
• Le travail des orateurs et historiens	111
• L'alliance de la rhétorique et de la musique pour une consolation religieuse	113
2/ Les autres textes de Cretin sur la mort : un sens chrétien	115
• La <i>Translation du chant de Misere</i>	115
• <i>L'Invective contre la mort</i>	117
3/ <i>Plainte sur le trépas du saige et vertueux Chevallier, feu de bonne mémoire messire Guillaume de Byssipat...</i> : renouveau personnel et chrétien de la déploration funèbre.....	119
• Les limites du temple d'honneur.....	120
• Gloire et consolation familiares.....	123
4/ <i>Plainte sur le trépas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Loudault, chancre : bis repetita placent</i>	128
• Détournements humoristiques	129
• Une « complainte expresse ».....	132
• Le poète, le rhéteur et le musicien	134
5/ <i>L'apparition du Mareschal sans reproche, feu messire Jaques de Chabannes</i> : la déploration à d'autres fins	137
• De la fiction poétique à la réalité historique : le type-cadre du songe.....	139
• La mesure dans l'épidictique.....	142
• La consolation d'une autre déploration.....	145
IV- CLÉMENT MAROT : VERS UNE CONSOLATION ÉVANGÉLIQUE ET PERSONNELLE	150
1/ Les complaintes de <i>L'Adolescence clémentine</i> : essais à la façon des Rhétoriciens	150
• La « Complainte du Baron de Malleville »	151
• La « Complainte d'une Niepce, sur la mort de sa Tante ».....	152
• La chanson première : « Plaisir n'ay plus... ».....	154

2/ Le rondeau « Aux Amys, & Sœurs de feu Claude Perreal, Lyonnais » : une voix personnelle contre les déplorations officielles de Lemaire	155
3/ La <i>Déploration sur le trespas de Messire Florimond Robertet</i> : une déploration ?	159
• De la mort de l'ami à la consolation du croyant	160
• La critique d'une tradition	164
• Un prêche évangélique.....	168
• Une rhétorique (trop) combative	173
4/ L' <i>Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye, mere du Roy François, premier de ce nom</i> : adaptation pastorale (et marotique) de la déploration des Rhétoriciens	178
• Une tradition de l'antiquité aux Rhétoriciens revendiquée	180
• Une déploration chrétienne.....	188
• Une nouvelle rhétorique de la déploration	195
5/ Les « élégies déploratives » : exercices de style à la façon de Marot.....	200
6/ La <i>Complainte de Monsieur le General, Guillaume Preudhomme</i> ou la déploration de la Grande Rhétorique.....	208
• La <i>Plainte sur le trespas de Byssipat</i> comme modèle	209
• L'approfondissement du modèle.....	211
• Marot dans l'histoire littéraire	214
V- JEAN MAROT, JEAN LEMAIRE ET LES ÉPITAPHES DE CLÉMENT	218
1/ Des oraisons funèbres didactiques et chrétiennes	219
• Déploration funèbre et épitaphe : des attendus rhétoriques différents.....	219
• Aspects moraux et chrétiens des épitaphes royales de Jean Marot.....	221
• Enseignement moral et évangélique des épitaphes de Clément Marot.....	226
2/ Une écriture gravée : fonction mnémotecnique et historique.....	235
• Complémentarité de l'épitaphe et de la déploration.....	235
• Points de vue historiques sur la mort de Claude de France.....	240
• Lemaire et l'épitaphe de l'homme de lettres.....	249
3/ Esprit et modestie : la quintessence de la déploration marotique	255
• La fabrication des sections : un nivellement par le bas et par la foi	256
• Fous et comédiens : du « passetemps » à l'enseignement.....	259
• Vers un style joyeux.....	264
L'épitaphe « De Jan de Montdoulcet »	267
Épitaphe ou épigramme ? « De la fille de Vaugourt ».....	269

DEUXIÈME PARTIE

MUTATIONS DE L'HISTOIRE ET DE LA PROPAGANDE 275

I- LE CORPUS HISTORIOGRAPHIQUE DE CLÉMENT MAROT ET LES RUPTURES QU'IL ILLUSTRÉ 280

1/ Relevé et périodisation dans le <i>corpus</i> de Clément Marot.....	280
2/ La charge d'historiographe au début du XVI ^e siècle	285
• De la Bourgogne à la France.....	285
• Titres et pratiques	288
• <i>Actor, assertor</i> ou <i>compilator</i> : <i>éthos</i> , vérité et propagande	293
3/ Cretin et le tournant de 1525	297
• Pavie.....	297
• <i>L'apparition du Mareschal sans reproche</i> : les limites de l'historiographie	299
La propagande n'apprend rien	299
L'autopsie ne suffit pas	303
• Un manifeste pour la <i>Chronique françoise</i>	308
L'étude et le recul de l'historien.....	308
La <i>chronique françoise</i> : collation et partage du savoir.....	311
II- L'HEUREUX VOYAGE DU HAINAUT DE CLÉMENT MAROT.....	321
1/ La genèse : un voyage inachevé ?	321
• Les bribes de récit de campagne de Clément	321
• L'atelier des <i>Voyages</i> de Jean.....	323
• L'inachèvement volontaire ?	327
2/ La forme et le style : l'avènement de l'épître de Gênes au Hainaut	329
• <i>Le Voyage de Gênes</i> : les masques de l'acteur et de sa dédicataire.....	331
• <i>Le Voyage de Venise</i> : « l'auteur » omniscient	336
• Les lettres de Marignan : le cœur des dames et celui du poète.....	344
Rappels éditoriaux et hypothèses	345
La primauté du « cœur » sur les événements	347
L'historiographie des « cœurs ».....	350
Une nouvelle génération politique et poétique	354
• Histoire et épîtres chez Clément	358
3/ L'engagement : un pacifisme non subversif	365
• Les <i>topoi</i> de la sympathie pour Labeur.....	366
Sur le champ de bataille	366
Labeur en France	371
• Le pacifisme de Clément en Hainaut.....	374
Un roi et un poète humanistes : la ballade « De la naissance de Monseigneur le Dauphin »	375
Fidélité politique de Clément en Hainaut : l'épître en prose.....	378
Le vrai courage : le rondeau « De ceulx, qui alloient sur Mulle au Camp d'Attigny » et la ballade « De l'arrivée de Monsieur d'Alençon en Haynault »	382
Préparatifs de guerre : « L'Épistre du Camp d'Attigny »	384
Le roi avec le peuple : La ballade « De Paix, & Victoire ».....	391
III- REDÉFINITION DE LA PLACE DE L'ÉCRIVAIN DE COUR	395
1/ De la gloire du sujet à celle de l'écrivain	395

• Éléments contextuels et rappels critiques.....	396
Nouveaux moyens de « l'émergence de la conscience littéraire ».....	396
Gloire des Rhétoriciens, gloire humaniste.....	399
L'imprimé et la valorisation du travail littéraire.....	401
• Lemaire : diffusion imprimée, style et autorité de l'indiciaire.....	402
Les aléas de la carrière.....	402
<i>La Concorde du Genre Humain</i> : enjeux d'une double diffusion.....	405
Prise en compte du public et méfiance des « rhétoriques couleurs » dans les <i>Illustrations</i>	409
<i>La Concorde des deux langages</i> : tentation vénérienne et programme palladien.....	425
Autorité historiographique et pédagogie morale.....	435
2/ L'histoire des « petits » chez Clément Marot.....	443
• Les bergers de la cour.....	443
• Autorité poétique et poids du nombre.....	446
Discours de la publication.....	446
Le poète de France en exil.....	447
• La propagande chez Marot après 1525.....	452
Pavie et ses suites : la voix du peuple.....	453
Campagne de 1537 contre l'Empereur : le conformisme du poète rappelé.....	460
L'alliance avec Charles Quint : la conscience d'une nation chrétienne.....	462
Les poèmes de Cériseoles : un testament historiographique ou poétique ?.....	470
3/ La « petite » histoire.....	475
• Chronique et « passetemps ».....	476
• Le poète comme acteur burlesque de l'histoire.....	486
Du sujet regardé au sujet regardant.....	486
Requêtes marotiques.....	490
4/ La chronique épideictique de la cour.....	499
• Jeux littéraires à la cour.....	502
Mauvais perdant, bon encomiaste.....	502
L'éloge de François I ^{er} et la familiarité avec Marguerite.....	505
• Vie du poète et tâche du courtisan.....	508
Consubstantialité de la vie du poète et du courtisan.....	508
Un art poétique marotique développé à la cour.....	510
Rhétorique du récit personnel et de l'éloge : épître du valet de Gascogne et autres épigrammes.....	514

TROISIÈME PARTIE

L'HISTOIRE POÉTIQUE DE CLÉMENT MAROT..... 521

I- STRATÉGIES DE CARRIÈRE.....526

1/ Rhétoriciens et publicité dans *L'Adolescence clémentine*.....526

• Le poids de Jean Lemaire.....	527
Le maître ès coupes féminines de l'épître liminaire.....	528
Lemaire et la rhétorique au <i>Temple de Cupido</i>	530
Les réécritures du <i>Temple de Cupido</i>	536
<i>Le Jugement de Minos</i> et le verdict de Clément.....	543

• Cretin, le rhétoricien primé	544
2/ Deux Marot à la cour	549
• « j'ay basti à Clement, [...] Et à Marot »	550
L'échange de compliments entre Clavier et Marot.....	550
<i>L'Adolescence</i> de Clément	552
« Le jour du trespas / De Jehan Marot ».....	554
• Représentations de l'aide paternelle : des « bons vieillards » marotiques.....	557
La traduction de la <i>Première Églogue</i> de Virgile.....	558
Coup d'essai et coup de maîtres dans l'« Epistre du Despourveu ».....	561
• Collaborations souterraines.....	567
Rondeaux et ballade sur la naissance du Dauphin.....	568
Initiation, collaboration et saine compétition aux Puys rouennais	582
• Splendeurs et misères du fils de Jean à la cour.....	601
Phaéton dans le premier livre des <i>Métamorphoses</i> d'Ovide.....	601
Le « vray disant avocat » des épîtres I et II de <i>La Suite</i>	603
II- RÉVOLUTIONS PROCLAMÉES ET DÉTOURNEMENTS TACITES.....	607
1/ Des hommages distancés aux maîtres du passé	608
• Cretin, père de la Rhétorique française	609
• Lemaire, repreneur intempestif ?.....	611
L'épître XXI « Au lieutenant Gontier ».....	611
L'épigramme « Sur la devise de Jan le Maire de Belges, laquelle est : De peu assez ».....	614
2/ Pratique du rondeau chez les Marot	616
• Postures et dialogues : Clément « maistre » et « disciple ».....	619
Un incipit magistral.....	621
Forme circulaire et cercles littéraires.....	624
• Les Marot au cœur de l'évolution du rondeau	626
Du refrain au rentrement.....	628
Le rentrement dans le rondeau cinquain.....	631
• Un cas particulier : le rondeau parfait.....	638
Définitions du genre.....	638
Le rondeau parfait à la croisée du chant royal et de l'épître.....	641
3/ Fidélité aux Puys ou subversion du chant royal ?	648
• Le « Chant Royal Chrestien » : le discours évangélique.....	649
• Inflexions évangéliques au Puy de May.....	651
• Le « Chant Royal dont le Roy bailla le refrain » : une œuvre courtesane.....	653
Un chant littéralement royal.....	653
Le détournement par la tradition.....	656
• Le « Chant Royal de la Conception nostre Dame » : la voix de Marie et le chant du cygne ...	657
4/ Coup d'éclat ou coup de grâce : autour de la « Petite Epistre au Roy »	664
• L'épître familière, des cercles de poètes à la cour.....	667
Le cercle des Rhétoriciens	667
Le masque du Dépourvu	672
La familiarité de Marot à la cour.....	678

• La mutation de l'équivoque.....	682
Chez Lemaire et Cretin.....	682
De Cretin à Marot : les épîtres du « sceau ».....	686
• Les suites de la « Petite Epistre au Roy ».....	695
Mise en scène et datation.....	695
Postérité de l'équivoque et autres effets sonores.....	699
Saturation de la rime.....	702
III- UN PÈLERINAGE DE VIE POÉTIQUE.....	708
1/ Les reconstitutions de <i>L'Adolescence clémentine</i> et de <i>La Suite</i>	708
• Deux recueils : principes généraux.....	709
De <i>L'Adolescence clémentine</i> à <i>La Suite</i>	709
Organisation biographique et générique des recueils.....	714
• Manipulations poétiques.....	717
Antidatations et réécritures.....	717
Logique des déplacements.....	722
2/ Une histoire poétique, des rondeaux aux épigrammes, en passant par les élégies.....	726
• La composition des élégies entre rondeaux et épigrammes.....	728
Similarités de <i>dispositio</i>	728
La tentation du <i>Canzoniere</i>	732
• Le mélange des traditions amoureuses dans les élégies.....	734
• Une forme conçue (et recueillie) entre rondeaux et épigrammes.....	742
3/ L'apprentissage auprès du « Bon Vieillard ».....	749
• « Autobiographie et allégorie narrative ».....	750
• <i>L'Enfer</i>	754
Autobiographie et allégorie.....	755
Autobiographie et défense.....	756
• L'épître XXIV de <i>La Suite</i>	763
• <i>L'Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin</i>	768
De la requête au manifeste poétique : l'héritage du père.....	770
L'imitation impossible : la définition d'une poétique instable.....	778
• Du symbolique à l'humain, Jean et Lemaire dans les épîtres ferraraises.....	783
4/ Clément, éditeur de Jean.....	786
• Les principes de constitution du recueil.....	790
Un recueil élaboré par Jean.....	790
La composition d'un recueil pour le couple royal.....	793
Bornes chronologiques : le recueil d'une circonstance évanouie.....	796
• Réécritures marotiques.....	800
Les différents types de réécritures : le cas des rondeaux.....	802
Les manuscrits fautifs.....	804
La prise en compte de la destinataire.....	805
Les coupes féminines dans le <i>Recueil Jehan Marot</i>	808
Les coupes féminines (et autres réécritures) entre Villon et les <i>Deux heureux Voyages</i>	811
5/ La constitution d'une histoire de la poésie française.....	814

• Géographie de l'épigramme « Des Poètes François, à Salel ».....	815
• Généalogies de la <i>Complainte de Guillaume Preudhomme</i>	819
La mémoire.....	821
Une paternité remotivée et choisie.....	823
Continuité et cumul : le modèle du <i>Roman de la Rose</i>	828
CONCLUSION	833
1/ La filiation comme construction	833
2/ La surdité des successeurs, de son propre fils Michel au XVII ^e siècle	835
BIBLIOGRAPHIE	847
1/ Sources primaires.....	847
• <i>Corpus</i>	847
Sélection de manuscrits et d'�ditions anciennes (par ordre chronologique des parutions).....	847
�ditions modernes (par ordre alphabétique des auteurs).....	850
• Autres sources primaires	851
2/ Bibliographie critique.....	855
• �tudes sur la rhétorique et la poétique de la fin du Moyen âge et de la Renaissance.....	855
• �tudes consacrées à Clément Marot.....	867
• �tudes consacrées à Jean Marot (et à son influence sur Clément)	878
• �tudes consacrées à Jean Lemaire de Belges (et à son influence sur Clément Marot).....	880
• �tudes consacrées à Guillaume Cretin.....	885

INTRODUCTION

Un texte littéraire est, par définition, un objet culturel portant des signes de sa provenance. En conséquence, toute étude littéraire est obligatoirement historique et anthropologique.

Terence Cave, *Pré-Histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999, p. 11.

Depuis quelques décennies, Clément Marot puis les Rhétoriciens ont été amplement réhabilités. L'esprit de Clément et sa proximité avec François I^{er} autant qu'avec les cercles de poètes et imprimeurs humanistes font de lui un éminent représentant de la Renaissance française¹, quoi qu'ait pu dire contre lui Du Bellay². Quant aux Rhétoriciens (et non les

¹ Sa consécration est venue dans les années 1960 avec la grande édition de Claude-Albert Mayer, *Œuvres complètes*, Londres, Athlone Press, 1958-1970, 5 vol. et Genève, Slatkine, 1980, 1 vol. Comme le fait remarquer Guillaume Berthon dans l'introduction de sa thèse *L'intention du poète. Clément Marot « auteur »* (Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 27-34), les éditions successives des œuvres complètes de Marot ont depuis provoqué ou accompagné des avancées considérables dans l'étude de la poésie de Clément : citons en particulier celle de Gérard Defaux, *Œuvres poétiques*, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 2 vol., 1990 et 1993 (qui nous servira de référence et à laquelle renverront les abréviations OP1 et OP2) et les deux copieux colloques qui ont suivi (*Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997 et *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550). Actes du colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996*, éd. Gérard Defaux, Paris, Champion, 1997) ; ainsi que celle de François Rigolot (*Œuvres complètes*, Paris, GF, 2 tomes, 2007 et 2009), qui par sa présentation chronologique des poèmes de Clément (véritable gageure chez un poète qui modifie, augmente, réorganise incessamment ses publications manuscrites et imprimées), prend acte, entre autres bienfaits, du soin apporté par Marot à la mise en recueil de ses poèmes. Ce point justifie aussi son édition du *Recueil inédit offert au connétable de Montmorency en mars 1538*, Genève, Droz, 2010. Il a encore été mis en évidence par des études liées à la présence *L'Adolescence clémentine* au programme de l'agrégation (*Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, n° 7, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1996 ; *Les Cahiers du Centre Jacques de LaPrade. IV. Clément Marot. À propos de L'Adolescence clémentine, Actes des quatrièmes Journées de Centre Jacques de LaPrade tenues au Musée national du château de Pau les 29 et 30 novembre 1996*, éd. James Dauphiné et Paul Mironneau, Biarritz, J&D éditions, 1996 ; *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, éd. Christine Martineau-Géniéys, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, Paris, CID diffusion, 1997 ; *Clément Marot, L'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 8 novembre 1996*, éd. Simone Perrier, dans *Cahiers*

« Grands Rhétoriciens³ »), de nombreuses études ont mis en lumière la finesse et la profondeur de leur poésie : ils ne sont ni de simples faiseurs d'« épigrammes⁴ », ni les chroniqueurs serviles et outrancièrement élogieux des hauts faits du prince qui les protège, comme l'ont cru des commentateurs des XIX^e et XX^e siècles⁵. Mais si la réhabilitation de Clément Marot et des Rhétoriciens est désormais acquise, elle nous paraît pourtant dans une forme d'impasse.

1/ Problématique

La plupart des études consacrées à Marot et aux Rhétoriciens se caractérise par un élément récurrent : l'idée d'une « révolution marotique », d'une rupture nette entre l'âge et l'esthétique des Rhétoriciens et ceux du fils Marot. Cette idée organise souvent les bornes chronologiques des

Textuels, 16, 1997 ; Franck Lestringant, *Clément Marot, de L'Adolescence clémentine à l'Enfer*, Padoue, Biblioteca francese Unipress, 1998 ; et plus récemment, *En relisant l'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 24 novembre 2006 organisée par Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes*, éd. Jean Vignes, *Cahiers Textuels*, n° 30, 2007). La thèse de Berthon (*L'Intention du poète, op. cit.*) est venue couronner ce mouvement.

² *La deffence, et illustration de la langue françoise*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Francis Goyet et Olivier Millet, Paris, Champion, 2003, Livre second, chap. I, p. 48 : « Marot me plaist (dit quelqu'un) pour ce, qu'il est facile, & ne s'eloigne point de la commune maniere de parler. [...] Quand à moy, telle superstition ne m'a point retiré de mon Entreprise : pour ce, que j'ay tousjours estimé notre Poësie Françoise estre capable de quelque plus hault, & meilleur Style, que celui, dont nous sommes si longuement contentez. »

³ L'expression « Grands Rhétoriciens » apparaît en 1481 dans un poème de Guillaume Coquillart (*Les Droitz Nouveaux*, dans *Œuvres*, éd. M. J. Freeman, Genève, Droz, 1975, p. 128) à l'intention éminemment satirique, pour qualifier les vulgaires faiseurs de vers, nommés ainsi injurieusement parce qu'ils ne font qu'appliquer sans talent les règles des arts de seconde rhétorique. Sur ce titre, voir William L. Wiley, « Who named them *Rhétoriciens* ? », dans *Medieval Studies in Honor of Jeremiah Denis Mathias Ford*, éd. Urban T. Holmes Jr. et Alex J. Denomy, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1948, p. 333-352 ainsi que les mises au point d'Estelle Doudet dans l'introduction de sa thèse *Poétique de George Chastelain (1415-1475). Un cristal mucié en un coffre*, Paris, Champion, 2005, p. 11-14.

⁴ Du Bellay, *La deffence, et illustration de la langue françoise, op. cit.*, p. 54.

⁵ Ce point de vue est notamment celui d'Henry Guy, dont l'étude des Rhétoriciens (dans *Histoire de la poésie française au XVI^e siècle*, t. I : *l'école des Rhétoriciens*, Paris, Champion, 1910), quoique trop teintée de jugements négatifs, a eu le mérite de mettre en lumière ces auteurs ainsi que les traits communs de leur poétique. D'autres grandes études ont depuis rendu justice à ces écrivains : voir Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière, La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978 ; de Cynthia J. Brown, *The Shaping of History and Poetry in Late Medieval France. Propaganda and artistic expression in the Works of the Rhétoriciens*, Birmingham (Alabama), Summa, 1985 et *Poets, Patrons and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995 ; de François Cornilliat, « *Or ne mens* ». *Couleurs de l'éloge et du blâme chez les « Grands Rhétoriciens »*, Paris, Champion, 1994 ; d'Adrian Armstrong, *Technique and Technology: Script, Print and Poetics in France, 1470-1550*, Oxford, Oxford University Press, 2000 et *The Virtuoso Circle : Competition, Collaboration and Complexity in Late Medieval French Poetry*, Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Texts and Studies, 2012 ; ainsi que les innombrables travaux de Claude Thiry, pour ne citer qu'eux. Nous reviendrons plus bas et plus précisément sur l'état de la recherche concernant spécifiquement les poètes de notre *corpus*.

travaux en question, et détermine d'une certaine façon leur contenu. Tout le propos de la présente étude est de passer outre une telle idée de césure ou rupture, en lui opposant celle de dette ou de filiation. On est alors obligé de rééquilibrer le regard, et d'examiner les prédécesseurs selon une dialectique qui mêle de façon plus compliquée continuités et discontinuités.

Clément Marot, d'un bout à l'autre de sa carrière, n'a eu de cesse de réécrire ou citer les Rhétoriciens de la génération précédente. Du *Temple de Cupido* écrit en « grande jeunesse⁶ » à la *Complainte de Guillaume Preudhomme* composée à la toute fin de sa vie, en passant par des poèmes pseudo-autobiographiques telle que l'épître « Au Roy » de *La Suite* ou *L'Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*, mais aussi à travers les genres que pratiquaient ses maîtres, tels la déploration funèbre, les ballades, chants royaux, épîtres ou rondeaux, Clément rappelle continuellement sa dette à l'égard des Rhétoriciens et pense sa poétique par rapport à la leur, bien au-delà des années de formation dont le fruit est consigné dans son *Adolescence*. Néanmoins, lorsque la critique aborde le rapport de Clément à ses prédécesseurs, c'est souvent pour argumenter en faveur d'une rupture nette entre les *juvenilia* et les chefs-d'œuvre de la maturité, voire pour souligner combien le jeune poète se fourvoyait à imiter les maîtres dont il se réclame régulièrement, ou enfin pour remarquer avec quelle habileté il a fini par « tuer » ses pères en développant, surtout à partir de *La Suite*, une poétique fort différente⁷.

À l'idée de rupture nette ou de révolution esthétique, il suffit d'opposer celle de dette ou de filiation, dans toute sa finesse, telle que l'expose Pétrarque, quand il réfléchit au passage d'une génération de poètes à l'autre :

Cette ressemblance ne doit pas être celle d'un portrait à l'original, qui fait d'autant plus d'honneur à l'artiste qu'elle est plus frappante, mais comme celle d'un fils à son père. Quoiqu'il y ait souvent entre eux une grande diversité de membres, une certaine apparence et ce que nos peintres nomment l'air, qui se remarque surtout dans le visage et dans les yeux, forme cette ressemblance qui, en voyant le fils, nous rappelle aussitôt le père. Pourtant, si l'on vient à mesurer les traits, tout est différent, mais il y a là quelque chose d'occulte qui produit cet effet. Nous devons avoir soin qu'à côté d'une similitude il y ait beaucoup de choses dissemblables, et que cette similitude soit cachée et ne puisse être découverte que par une recherche secrète de l'esprit, en sorte qu'on puisse la sentir plutôt que la relever. On peut donc employer le talent et les couleurs d'un autre ; on doit s'abstenir de ses expressions⁸.

⁶ *L'Adolescence clémentine*, épître liminaire « A ung grand nombre de freres, qu'il a : tous enfans d'Apollo », *OP1*, p. 18.

⁷ Nous en ferons une liste précise plus bas. Évoquons toutefois d'emblée notre propre dette à l'égard de cette critique, avec laquelle nous sommes parfois en désaccord mais qui a indéniablement nourri et informé nos recherches.

⁸ *Lettres de François Pétrarque à Jean Boccace*, trad. Victor Develay, Paris, Flammarion, 1911, XXIII, 19, p. 46 [« curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed quali filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quam pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur,

Une telle image de l'emprunt et de la filiation littéraire ne repose pas sur la seule reproduction ou le rejet massif du prédécesseur, mais sur un prolongement souvent souterrain, qui n'apparaît qu'au prix d'une étude approfondie, et qui est moins attentif à la lettre qu'à la technique et au génie, aux « expressions » qu'au « talent » ou « couleurs ». Filiation et dette disent aussi le respect, par le poète de Cahors, de ses maîtres les Rhétoriciens, et l'on sait combien le respect du maître est une constante de toutes les corporations anciennes, en y incluant les ateliers d'artistes. Derrière « l'effet » apparent d'une révolution marotique, notre propos est donc d'offrir une lecture de l'œuvre de Clément Marot à la lumière des textes, questionnements, nouveautés et impasses de ses prédécesseurs, mais aussi de prêter attention à des innovations de ces derniers (le ton familier, la diffusion imprimée des textes, le renouvellement des formes de la propagande royale, pour ne citer que ces aspects), que l'on attribue trop souvent à Clément seulement, alimentant l'idée d'une rupture, alors même que l'on « sent » que le poète de Cahors est fidèle aux Rhétoriciens, ne veut pas rompre avec leurs pratiques, et qu'il le dit parfois lui-même.

Il ne s'agit donc pas de nier des évolutions avérées ni de faire de Clément le dernier des Rhétoriciens avant la Pléiade. On se gardera également, à l'inverse, de toute lecture téléologique promouvant les Rhétoriciens à titre de précurseurs parfois heureux d'une Renaissance uniquement incarnée par Clément. En explorant les spécificités de leur poétique, en précisant les enjeux esthétiques et rhétoriques de certaines évolutions, on s'efforcera d'établir toutes sortes de passerelles entre les œuvres et les poétiques de ces deux générations de poètes, sur le modèle si riche et nuancé de la filiation, qui n'est ni reproduction à l'identique, ni révolution radicale.

2/ Corpus

Appliquée à Clément Marot, l'idée d'une filiation ou d'une paternité littéraire peut se comprendre en un sens très littéral, puisque son propre père, Jean, est poète de cour avant lui. Notre étude inclura donc nécessairement le père et le fils, Jean et Clément. Au-delà, elle ne portera pas sur Clément Marot et les Rhétoriciens en général, mais sur son rapport de disciple et successeur à l'égard de trois maîtres en particulier : outre Jean Marot, Guillaume Cretin et Jean Lemaire. Un mot sur chacun de ces écrivains nous permettra de justifier le choix de ce *corpus*.

similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa ; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim. Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat ne deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici. Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstendinum verbis. » (Epistole, éd. Ugo Dotti, Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1978, p. 516)].

Originaire de Normandie, Jean Marot entre à la cour d'Anne de Bretagne vers 1506, après avoir présenté à la reine *La Vraye disant Advocate des Dames*⁹. Il accompagne Louis XII dans ses expéditions italiennes de Gênes en 1507 et de Venise en 1509, dont il tire *Deux heureux voyages* qu'il offre au couple royal sous forme de manuscrit orné¹⁰. Son œuvre historiographique se poursuit dans les années 1510-1512 alors qu'il prend position aux côtés de Louis XII dans son affrontement avec le pape Jules II. Mais Marot est sans doute moins poète du roi que de la reine : il compose en 1512 de touchantes *Prières sur la restauration de la santé de Madame Anne de Bretagne*, alors que la reine est gravement malade, mais aussi un *Doctrinal des Princesses et nobles Dames*, difficile à dater et sans doute adressé à sa fille Claude de France. Après la mort de Louis XII et avant même que François de Valois ne devienne officiellement roi de France le 1^{er} janvier 1515, Marot adresse à ce dernier de spirituels rondeaux et ballades qui semblent séduire le jeune prince, qui le retient à son service. Le poète accompagne ensuite François I^{er} à Marignan, et allie pour rendre compte de cette expédition victorieuse ses deux thèmes et formes d'écriture de prédilection – l'historiographie et la voix des femmes – dans des épîtres au nom des dames (« Epistre des dames de Paris au Roy François premier de ce nom estant delà les monts, et ayant deffaict les Suisses » et « Epistre des Dames de Paris aux Courtisans de France estans pour lors en Italye ») ainsi que dans un compte rendu adressé à Claude de France, qu'il n'achève pas, intitulé de façon posthume par Clément « Commencement d'une Epistre de Jehan Marot à la Royne Claude, en laquelle epistre (si mort luy eust donné le loisir) il avoit délibéré de descrire entierement la deffaicte des Suisses au Camp sainte Brigide ». Jean Marot a-t-il subitement délaissé cette activité historiographique ? Le reste de son œuvre se caractérise par des pièces plus brèves : quelques épitaphes, des chants royaux présentés au Puy de Rouen (dont un reçoit le second prix en 1521, alors que Clément avait aussi participé au concours) et surtout des rondeaux, forme légère, volontiers badine, dont il était le maître à son époque et qu'il a largement contribué à fixer. Jean Marot meurt à la fin de l'année 1526 ou au début de 1527, laissant sa place de poète à la cour de François I^{er} à son fils Clément. Hormis quelques plaquettes parues à l'occasion de la campagne d'opinion organisée en faveur de Louis XII contre le pape, Jean,

⁹ Pour de plus amples recherches biographiques, voir Louis Theureau, *Étude sur la vie et les œuvres de Jean Marot*, [Caen, Le Blanc-Hardel, 1873] Genève, Slatkine Reprints, 1970 ; Elizabeth M. Rutson, *The Life and Works of Jean Marot*, thèse non publiée, Bodleian Library, Oxford University, s.d., 1961 ainsi que les synthèses et hypothèses de Defaux et Mantovani dans leur édition des œuvres de Jean Marot : *Les Deux Recueils*, Genève, Droz, 1999, introduction, p. ciii-cxc. Cette édition, que nous aurons parfois l'occasion de discuter, servira de référence pour la présente étude. Voir aussi Berthon, « "Estre heritier du seul bien Paternel" : sur la date de la mort de Jean Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 71-2, 2009, p. 301-307, repris dans *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 91-98.

¹⁰ Il s'agit, pour le manuscrit du *Voyage de Gênes*, du BN msfr 5091.

comme d'autres Rhétoriciens de sa génération, n'a fait imprimer aucune de ses œuvres de son vivant, réservant son travail à une circulation courtisane, voire personnelle avec la reine : Clément éditera en 1533 seulement ses *Deux heureux Voyages* et à la fin de la même année un *Recueil Jehan Marot* qui, comme son titre l'indique, ne comprend qu'une sélection des poèmes de son père.

Guillaume Cretin était un collègue de Jean Marot à la cour de France, quoiqu'il l'ait désertée à partir de 1504 pour se retirer à Vincennes, où il rédige néanmoins de nombreuses épîtres familières pour prendre des nouvelles de la cour. Ses talents de versificateur, particulièrement visibles dans ces épîtres, lui vaudront le qualificatif de « bon Cretin aux Vers équivoqué » dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme* de Clément Marot¹¹. Les informations biographiques dont nous disposons sur ce poète sont encore plus rares que pour Jean Marot¹². De formation ecclésiastique, la carrière poétique de Cretin semble être lancée en 1496 avec la grande *Déploration dudit Cretin sur le trespas de feu Okergan, Tresorier de Saint Martin de Tours*. D'autres déplorations funèbres suivront, de même que quelques poèmes de propagande pour Charles VIII (« Dudit Cretin au nom des Dames de Paris au Roy Charles Huystiesme ») ou Louis XII, telle que l'« *Invective contre la guerre papale* » ou l'« *Invective sur l'erreur, pusillanimité et lascheté des gens-d'armes de France a la journee des Esperons* ». Chanoine puis Trésorier de la Sainte-Chapelle de Vincennes en 1508, il devient, à partir de 1522, chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris, puis chantre un an plus tard. Il n'est guère présent à la cour de Louis XII puis de François I^{er}, quoiqu'il soit l'aumônier ordinaire de ces rois à partir de 1514. Mettant sa plume au service de la propagande du régime, Cretin est chargé au début du règne de François I^{er} de rédiger une vaste *Chronique Françoyse* en vers retraçant l'histoire de France depuis ses origines. Mais il meurt avant de l'avoir achevée, en novembre 1525, peu après avoir composé « *L'apparition du Mareschal sans reproche, feu messire Jacques de Chabannes* », déploration funèbre qui analyse sans concession (mais sans désespoir) les causes de la défaite de Pavie et de la capture du roi. Comme Jean Marot (et bientôt comme Clément), parallèlement à ses carrières ecclésiastique et courtisane il participe aux Puys rouennais, pour lesquels il est récompensé en 1513, 1516, 1520 et 1523. Sa renommée aux concours n'est donc plus à établir lorsque Clément lui adresse son propre

¹¹ OP2, p. 388, v. 43.

¹² Voir l'introduction de Chesney aux *Œuvres poétiques* de Cretin, [Paris, Droz, 1932] Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 10-19 ainsi que, dans une moindre mesure, l'étude de Joole sur son commerce épistolaire familial dans *L'épître en vers et les grands rhétoriciens*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Daniel Ménager, Paris X-Nanterre, 1991. Toutes nos références aux poèmes de Cretin renverront à l'édition de Chesney, à l'exception de la *Chronique Françoyse*, qui n'est que partiellement éditée par Henry Guy : « *La Chronique française de Maître Guillaume Cretin* », *Revue des langues romanes*, 1904, p. 385-417 ; 1905, p. 174-185, p. 324-373, p. 530-550.

« Chant Royal de la Conception Nostre Dame » présenté à Rouen en 1521¹³. Comme Jean Marot, il ne se soucie guère d'imprimer ses œuvres (six poèmes seulement l'ont été de son vivant, probablement sans l'accord de leur auteur), bien que sa notoriété lui eût assuré un bon succès de librairie : son ami et correspondant Charbonnier se charge de ce travail après sa mort, en 1527, classant les poèmes de Cretin par groupements chronologico-génériques et leur donnant un titre¹⁴.

Jean Lemaire, lui, s'est constamment soucié de l'impression de ses œuvres, de son autorité sur ses éditions, et ses *Illustrations* comptent parmi les ouvrages les plus réédités dans la première moitié du XVI^e siècle. Avant Clément, il prête attention à la composition des recueils de ses œuvres, qu'il réécrit parfois pour l'occasion, et n'hésite pas à faire valoir son « honneur » au détriment du « proffit du Libraire » – pour paraphraser l'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine*¹⁵. Né dans l'actuel Hainaut, Jean Lemaire de Belges se réclame des Rhétoriciens bourguignons Chastelain et Molinet, et se présente comme disciple de ce dernier sur la page de titre de sa première grande déploration funèbre : *Le Temple d'Honneur et de Vertus*. Mais dans la dédicace à Anne de France, Lemaire s'enorgueillit d'avoir été lu et approuvé par le français Cretin, qui rédige une épître en vers faisant l'éloge du jeune rhétoricien. Les deux hommes se sont vraisemblablement rencontrés en 1498 à Villefranche, près de Lyon. La carrière de Lemaire dans les cours bourguignonnes est particulièrement instable : à la mort de Pierre de Bourbon, son premier protecteur, en 1503, il sollicite en vain le service d'Anne de Bretagne puis se tourne vers le comte de Ligny, qui meurt quelques mois plus tard. Lemaire compose une nouvelle déploration pour l'occasion (*La Plainte du Désiré*) et il semble que c'est au moyen d'un autre poème funèbre (*La Couronne Margaritique*, consolant Marguerite d'Autriche de la mort de son époux Philibert de Savoie) que Lemaire se voit réserver la succession de Jean Molinet au titre d'indiciaire de la cour de Bourgogne, en 1505. Après la mort de ce dernier, en 1507, Lemaire compose une brève *Chronique*, ainsi qu'un prosimètre allégorique célébrant la paix de Cambrai de 1508 (*La Concorde du genre humain*). Mais il travaille surtout à ses *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troyes*, grande œuvre historiographique qui paraîtra en trois livres de 1510 à 1513, consacrée à l'origine des nations de « France orientale et occidentale » depuis Noé jusqu'à Louis le Pieux, et établissant les origines troyennes de ces nations. Dans ces volumes, il promeut le rapprochement des cours de Bourgogne et de France. Il ne tardera pas à rejoindre cette dernière : en 1512, fort de son succès auprès d'Anne de Bretagne avec les *Epîtres de l'Amant vert*, armé de ses talents d'historien et de

¹³ *OP1*, p. 127-129.

¹⁴ L'édition des *Œuvres poétiques* de Cretin donnée par Chesney reprend à Charbonnier cet ordre ainsi que les titres attribués de façon posthume.

¹⁵ *OP1*, p. 17.

propagandiste pour soutenir Louis XII dans son affrontement contre Jules II, il entre enfin au service de la cour de France. Fervent défenseur et illustrateur de la langue française, au détriment de l'italien, dans la *Concorde des deux langages*, sa veine semble pourtant se tarir à partir de 1515. En 1524, une édition de ses œuvres le présente pour la première fois comme décédé : sans doute s'est-il retiré pendant neuf ans, âgé, malade, peut-être sénile¹⁶... Si Clément Marot rendra hommage au pédagogue dans son épître liminaire de *L'Adolescence clémentine*, ni lui ni aucun autre poète ne compose pourtant d'épithaphe à la mort de cette si grande figure des Rhétoriciens, dont les vers ou la prose nourrissent de façon plus ou moins directe nombre de poètes du XVI^e siècle¹⁷.

Notre thèse générale étant la filiation plus que la rupture, on notera que, d'un point de vue purement statistique, ces trois poètes et historiographes comptent parmi les références les plus présentes dans les poèmes de Clément : que ce soit sous forme d'hommage explicite, à l'occasion d'une épithaphe ou d'une liste de poètes renommés, ou bien sous forme de réécriture plus ou moins voilée (comme dans *Le Temple de Cupido*, l'épître « Du Despourveu », *L'Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin* ou encore la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, pour ne citer que quelques exemples), ou encore à travers des collaborations implicites, au moment où Clément commente la même actualité que ses maîtres, participe aux mêmes concours. Dans « À la recherche des pères : la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge¹⁸ », Jacqueline Cerquiglini-Toulet explique que les listes d'anciens poètes sont topiques de la littérature médiévale et ceux-ci étaient souvent considérés comme des « pères » de la littérature française, mais les trois Rhétoriciens que nous avons retenus pour notre étude – présents dans les listes de « pères » que Clément donne vers la fin de sa carrière, dans l'épigramme « Des Poètes François, à Salel¹⁹ » ou dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*²⁰ – semblent effectivement avoir été particulièrement proches de Clément durant ses années de formation et au cours de sa recherche du service des princes. Outre bien sûr que Jean Marot est effectivement le père de Clément, Cretin et Lemaire,

¹⁶ La date de la mort de Jean Lemaire reste un mystère. Voir toutefois les hypothèses argumentées dans les études de Jacques Abélard, *Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye de Jean Lemaire de Belges*, Genève, Droz, 1976 ; Jennifer Britnell, « La mort de Jean Lemaire de Belges, l'édition de 1517 du *Traité des schismes et des conciles*, et les impertinences d'un éditeur », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 56, 1994, p. 127-133 ; et enfin Pascale Chiron et Grantley McDonald, « The Testament of Jean Lemaire, 1524 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 71, 2009, p. 527-533.

¹⁷ Fait reconnu par Du Bellay en personne : « Bien diray-je, que Jan le Maire de Belges, me semble avoir premier illustré & les Gaules, & la Langue Françoisse : luy donnant beaucoup de motz, & manieres de parler poëtiques, qui ont bien servy mesmes aux plus excellens de notre Tens. » (*La Deffence*, *op. cit.*, Livre second, chap. II, p. 49).

¹⁸ *Modern Language Notes*, 116-4, 2001, p. 630-643.

¹⁹ OP2, p. 361.

²⁰ *Ibid.*, p. 388, v. 38-45.

dans les poèmes où ils sont mentionnés, ont souvent une fonction de guide qui dépasse les prérogatives d'un modèle seulement poétique.

Clément a ainsi développé son talent au contact direct de ces trois poètes, et cette dimension personnelle du rapport aux maîtres, de l'échange, dans un groupe de poètes caractérisés par la *sodalitas*, nous a semblé être un critère pertinent pour distinguer ces trois Rhétoriciens d'autres sources avérées, quoique plus lointaines, de la poésie de Clément, comme Virgile, Ovide, Villon ou *Le Roman de la Rose*. En outre, au sein même du groupe des Rhétoriciens, Lemaire, Cretin et Jean Marot partagent de nombreuses caractéristiques qui justifient leur regroupement : ayant tous les trois travaillé pour la cour de France, ils ont accompagné le passage de flambeau politique et culturel entre Louis XII, le « père du peuple », et François I^{er}, dont le nom est indéfectiblement lié à la Renaissance française, mais aussi, du point de vue de l'histoire littéraire, à celui de son poète Clément Marot. Ce point commun exclut d'autres Rhétoriciens tels que Molinet ou Octovien de Saint-Gelais (de la génération antérieure aux maîtres de Clément, qui ne les connaît d'ailleurs que par leurs textes) ou encore Jean Bouchet (procureur poitevin contemporain de Clément, mais avec lequel le poète de Cahors ne dialogue guère). Enfin, Lemaire, Cretin et Jean Marot meurent entre 1524 et 1526, scellant la fin d'une génération de poètes et historiographes²¹. Or *L'Adolescence clémentine*, conçue par son auteur comme un recueil de *juvenilia* à travers lesquels se lit l'apprentissage poétique de Clément, a justement pour limite cette année 1526. Alors que le poète entre, à trente ans, dans l'âge adulte, alors qu'il parvient enfin au service de François I^{er}, la mort successive de ses trois maîtres semble aussi servir de point d'articulation de son œuvre. Au cœur de ses recueils, la filiation avec ces trois poètes semble être une clé de compréhension de la poétique de Clément.

L'étude conjointe de Clément avec les trois Rhétoriciens que sont Lemaire, Cretin et Jean Marot repose donc sur une forte cohérence biographique et chronologique. En même temps, les disparités observables chez ces poètes, à plusieurs niveaux, permettent encore mieux de saisir la poésie de Clément dans sa variété, qui est aussi celle de la poésie de cour au tournant du XVI^e siècle. Lemaire s'oppose ainsi à Cretin et Jean Marot en ce qu'il est, de formation, un Rhétoricien de Bourgogne²², et n'a jamais participé à la tradition française des puy. Il s'intéresse rapidement à l'impression de ses œuvres, peut-être en raison de l'instabilité de sa position, en début de carrière, chez des protecteurs qui meurent tour à tour, mais peut-être aussi parce qu'il

²¹ On pourrait ajouter à celles de Lemaire, Marot et Cretin la mort d'André de la Vigne, autour de 1526. Clément ne mentionne toutefois jamais ce Rhétoricien de Charles VIII, Louis XII et François I^{er}.

²² Sur les disparités historiques, idéologiques ou esthétiques entre les Rhétoriciens, voir notamment Claude Thiry, « Rhétoriciens de Bourgogne, rhétoriciens de France : convergences, divergences ? », dans *Rhetoric – Rhétoriciens – Rederijkers, Proceedings of the Colloquium, Amsterdam, 10-13 November 1993*, éd. Jelle Koopmans *et al.*, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts and Science, 1995, p. 101-116.

conçoit son rôle de poète de cour comme intermédiaire privilégié entre le pouvoir et le peuple (si l'on peut ainsi nommer la frange ténue de la population qui achète et lit des livres), et pas seulement comme un encomiaste, source de divertissement ou conseiller des grands de la cour. Cretin, contrairement aux deux collègues retenus dans cette étude, a une fonction ecclésiastique en dehors de la cour : cet éloignement explique peut-être, dans une certaine mesure, le recul avec lequel il analyse la politique de son temps dans quelques allusions de la *Chronique Françoisise* ou dans « L'apparition du Mareschal sans reproche, feu messire Jacques de Chabannes ». Le registre épique est bien plus mesuré chez lui que dans les textes de propagande de Jean Marot (*Voyages* ou *Prières* notamment). Alors que Lemaire et Jean Marot composent nombre de prosimètres et après que Lemaire a mis en scène, dans les *Illustrations* et la *Concorde des deux langages*, son ambivalence à l'égard des ornements rhétoriques et même des vers qui en sont souvent le support, l'œuvre de Cretin ne laisse aucune place à la prose et fait souvent de l'équivoque une signature stylistique. Jean Marot enfin, contrairement à Lemaire et Cretin, ne compose pas de grande fresque historiographique des origines de la monarchie française. Il rappelle dans le *Voyage de Venise* son peu de connaissance des textes latins²³, tandis que les deux autres réécrivent, comparent, critiquent fréquemment les sources historiques latines dans la *Chronique Françoisise*, les *Illustrations* ou le *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise*. L'humilité du ton de Jean Marot contraste souvent avec l'autorité de ses collègues. Surtout, Jean est le père biologique de Clément, et ce dernier lui succède en tant que poète de François I^{er} : pour ces raisons, l'influence du géniteur sur le style et la carrière de son fils paraît évidente, si évidente peut-être que Clément n'en fait aucune mention du vivant de son père, et dissimule – ou peut-être enrichit – sa dette dans des poèmes ultérieurs, derrière des réécritures d'autres poètes ou des mises en scène valorisant la bienveillance paternelle au détriment de la seule transmission d'un savoir technique.

Ces quelques oppositions entre Lemaire, Cretin et Jean Marot mettent au jour les enjeux de la poésie de cour au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance, enjeux auxquels Clément sera confronté à son tour : la définition du rôle du poète de cour, en tant qu'encomiaste, historiographe ou fournisseur de divertissement, le choix du vers ou de la prose et leur degré d'ornement, l'intérêt pour l'imprimerie naissante, la lecture ou la *translatio studii* à partir des auteurs latins. La sélection de ces trois Rhétoriciens, si cohérente par sa chronologie et dans sa diversité même, permettra donc de situer précisément les innovations ou partis-pris poétiques de Clément par rapport à l'esprit et à la variété des problèmes soulevés et des réponses (parfois) offertes par ses prédécesseurs directs. Empruntant çà et là à différents maîtres, effectuant des choix variant

²³ « [...] clerc ne suis, mais seulement ay l'art / De rimoyer [...] » (*Voyage de Venise*, Genève, Droz, 1977, v. 3612-3613).

tout au long de sa carrière par rapport aux modèles offerts par ses aînés, la dette chez Clément doit se concevoir de manière nécessairement multiple pour rendre compte d'une esthétique qui se refuse au systématisme et à la théorisation abstraite : d'où les études, au pluriel, consacrées ici à autant de « poétiques de la filiation ». Avant de présenter notre façon d'aborder ces études qui, pour être plurielles, n'en recherchent pas moins une cohérence générale, nous voudrions revenir sur l'état de la recherche sur les poètes de notre *corpus*.

3/ État de la recherche

En effet, ces disparités quant à la carrière et à l'esthétique des trois Rhétoriciens retenus pour ce travail se retrouvent, d'une certaine façon, dans l'état de la recherche sur ces auteurs. Lemaire est de loin le plus lu, édité, étudié. Si ses œuvres poétiques et historiques, et même sa correspondance, disposent d'éditions récentes et abondamment annotées – fruit du travail de Jean Frappier, Henri Hornik, Pierre Jodogne puis plus récemment de Jennifer Britnell, Adrian Armstrong, Marie-Madeleine Fontaine ou Anne Schoysman²⁴ –, on ne peut que regretter que des chefs-d'œuvre tels que les *Illustrations* ou la *Couronne Margaritique* ne bénéficient pas encore d'un tel traitement²⁵. Quant aux études sur cet auteur, après avoir longtemps consisté à faire de lui un « Janus bifrons » tiraillé par une esthétique de Rhétoricien encore médiévale mais préparant néanmoins un XVI^e siècle humaniste²⁶, elles s'orientent aujourd'hui plus vers l'analyse de

²⁴ *La Concorde des deux langages*, éd. Jean Frappier, Paris, Droz, 1947 ; *Les Épîtres de l'Amant vert*, éd. Jean Frappier, Genève, Droz, 1948 ; *Le Temple d'honneur et de vertus*, éd. Henri Hornik, Genève, Droz, 1957 ; *La Concorde du genre humain*, éd. Pierre Jodogne, Bruxelles, Palais des Académies, 1964 ; « Les Regretz de la Dame Infortunée », éd. Pierre Jodogne, *Hommages à la Wallonie : mélanges d'histoire, de littérature et de philologie wallonnes offerts à Maurice A. Arnould et Pierre Ruelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 321-334 ; *Traité de la différence des schismes et des conciles de l'Église avec l'Histoire du prince Sophy, et autres oeuvres*, éd. Jennifer Britnell, Genève, Droz, 1997 ; *La légende des Vénitiens*, éd. Anne Schoysman, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1999 ; *Épître du roy à Hector : et autres pièces de circonstances (1511-1513)*, éd. Adrian Armstrong et Jennifer Britnell, Paris, Société des textes français modernes, 2000 ; *Chronique de 1507*, éd. Anne Schoysman, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2001 ; *Des Anciennes pompes funérales*, éd. Marie-Madeleine Fontaine, Paris, Société des textes français modernes, 2001 ; *Lettres missives et épîtres dédicatoires*, éd. Anne Schoysman, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2012.

²⁵ Jacques Abélard a longtemps travaillé sur les *Illustrations*, pour en préparer une édition savante. De même, un projet d'édition mené par Marie-Madeleine Fontaine sur *La Couronne Margaritique* est en cours. En attendant que ces deux textes bénéficient d'une édition moderne, nous renverrons à celle de Jean-Auguste Stecher, *Œuvres*, [Louvain, 1882-1885] Genève, Slatkine Reprints, 1969, 4 vol.

²⁶ Voir les travaux de Pierre Jodogne (notamment *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1972), les éditions et articles de Jean Frappier (« L'Humanisme de Jean Lemaire de Belges », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 25, 1963, p. 289-306 et « L'Humanisme dans la poésie de Jean Lemaire de Belges », *Romance Philology*, XVII, 1963, p. 272-284) ou encore l'essai intitulé *Jean Lemaire de Belges et la Renaissance* de Georges Doutrepont (Bruxelles, Académie Royale, 1934).

l'esthétique singulière de cet écrivain, dont l'art de la composition et du montage offre un cadre particulièrement riche pour étudier les enjeux éthiques, rhétoriques ou esthétiques de ses prosimètres, tout en favorisant des travaux eux-mêmes toujours plus nombreux et détaillés. Outre ceux de Cynthia Brown, François Cornilliat ou Adrian Armstrong déjà cités, mentionnons ici les contributions de David Cowling ou Michael Randall²⁷ sur l'architecture allégorique des prosimètres lemailiens, de Michael F. O. Jenkins sur l'art rhétorique de Lemaire²⁸, de François Rigolot sur la poétique et l'autorité mises en scène par le rhétoricien bourguignon²⁹, de Jennifer Britnell sur les écrivains d'Anne de Bretagne³⁰, ainsi que la récente thèse d'Adeline Desbois éclairant sous une lumière stylistique les multiples enjeux et collages des *Illustrations*³¹.

Le cas de Jean Marot est plus complexe. Le *Voyage de Gênes* ainsi que le *Voyage de Venise* ont été édités dans les années 1970 par les soins de Giovanna Trisolini³² et, ayant en outre fait l'objet d'une étude spécifique de l'éditrice³³, ils sont depuis inclus dans les études sur l'historiographie de cette période³⁴. Les rondeaux ou chants royaux de Jean Marot furent aussi étudiés assez tôt selon une perspective générique, que ce soit à propos des évolutions et innovations du rondeau au début du XVI^e siècle³⁵ ou bien dans le cadre d'études sur les Puys rouennais³⁶. Toutes les œuvres historiographiques ou courtisanes de Jean Marot (hormis les deux *Voyages*) ont plus récemment

²⁷ Respectivement *Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford, Clarendon Press, 1998 et *Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996.

²⁸ *Artful Eloquence. Jean Lemaire de Belges and the Rhetorical Tradition*, Chapel Hill, North Carolina Studies, 1980.

²⁹ Voir en particulier *Le texte de la Renaissance. Des Rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982, ainsi que de nombreux articles de Rigolot détaillés dans la bibliographie.

³⁰ Voir notamment son étude récente intitulée *Le Roi très chrétien contre le pape. Écrits antipapaux en français sous le règne de Louis XII*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

³¹ *L'histoire écoutée aux portes de la mythologie : l'écriture du mythe troyen autour des Illustrations de Lemaire de Belges*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Mireille Huchon, Paris-Sorbonne, 2015.

³² *Le Voyage de Gênes*, Genève, Droz, 1974 et *Le Voyage de Venise*, *op. cit.*

³³ *Essai sur les écrits politiques de Jean Marot*, Paris, Nizet, 1975.

³⁴ Voir Brown, *The Shaping of History...*, *op. cit.* mais aussi *The Queen's Library : Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2011 ; Britnell, *Le Roi très chrétien contre le pape*, *op. cit.* ; Sandra Provini, *Les Guerres d'Italie entre chronique et épopée : le renouveau de l'écriture héroïque française et néo-latine en France au début de la Renaissance*, Genève, Droz, à paraître.

³⁵ Pierre-Yves Badel, « Le rondeau au temps de Jean Marot », dans *Grands Rhétoriciens. Actes du colloque tenu à l'Université de Paris-Sorbonne le 21 mars 1996*, Paris, Presses de L'École Normale Supérieure, Cahier V.-L. Saulnier, n° 14, 1997, p. 13-35 ; Britnell, « Clore et rentrer : the decline of the rondeau », *French Studies*, XXXVII, 3, juillet 1983, p. 285-295. Le pétrarquisme des rondeaux du poète de Caen avait déjà intéressé Claude-Albert Mayer et Dana Bentley-Cranch dans « Le premier pétrarquiste français, Jean Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 27, 1965, p. 183-185, article complété par celui de Margarita White, « Petrarchism in French rondeau before 1527 », *French Studies*, XXII, octobre 1968, p. 287-295.

³⁶ Denis Hüe, *La Poésie palinodique à Rouen (1486-1550)*, Paris, Champion, 2002.

bénéficié d'une édition richement annotée par Gérard Defaux et Thierry Mantovani, qui regroupe le *Recueil Jehan Marot* édité par Clément en 1533 ainsi que toutes les autres œuvres non incluses dans cette première publication, d'attribution certaine ou probable. Cette mise en lumière du *corpus* de Marot père a indéniablement relancé l'étude des œuvres de ce poète. Pourtant, cette édition, comme de multiples études qui l'ont nourrie ou qui lui sont redevables, repose largement sur une lecture de Jean en fonction de Clément³⁷, montrant parfois en quoi certaines caractéristiques du père annoncent celles du fils, tant et si bien que l'on est tenté d'attribuer à Clément certains vers de Jean. Nous voudrions ici, tout au contraire, proposer une lecture de Clément en fonction de Jean, après avoir cerné des enjeux poétiques et courtois propres à Marot père.

Cretin enfin est le moins étudié des trois rhétoriciens de notre *corpus*, bien qu'il ait été une grande figure de son temps. Ses œuvres poétiques ont pour la dernière fois été éditées en 1932 par Chesney³⁸, tandis que sa *Chronique Françoisse* n'est disponible en intégralité que dans les manuscrits du XVI^e siècle – une édition partielle en ayant toutefois été donnée par Henry Guy dans la *Revue des langues romanes*³⁹. Aucun livre ne lui est exclusivement consacré, mais quelques articles ont occasionnellement étudié son écriture historiographique, ses épîtres, ses déplorations funèbres⁴⁰. On trouve en outre de riches études sur sa poésie mariale dans « *Or ne mens* », mais aussi dans les thèses de Gérard Gros et Denis Hüe⁴¹. L'œuvre du chanoine de Vincennes a du reste quelque peu été abordée en relation avec celle de Clément dans ces ouvrages sur les chants royaux mais aussi dans des études sur l'écriture épistolaire⁴² : la dette du poète de Cahors envers son aîné, on le verra, ne se limite pourtant pas à ces domaines ; elle est bien plus précise que la simple perpétuation ou transformation de formes préexistantes.

³⁷ Voir par exemple les articles de Dominique Brancher, « “En la maison de son cler pere alla” : autour du “rondeau parfait” de Clément Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 61-2, 1999, p. 429-459 ; Florian Preisig, « Clément Marot éditeur de son père », *Travaux de Littérature*, XIV-1, 2001, p. 119-137 ; Claude Thiry, « Jean Marot revu et corrigé par Clément », *Lettres romanes*, 55, n° 1-2, 2006, p. 17-30.

³⁸ *Œuvres poétiques*, *op. cit.*

³⁹ « La *Chronique française* de Maître Guillaume Cretin », art. cité.

⁴⁰ En témoigne la courte section « Guillaume Cretin » de notre bibliographie.

⁴¹ Cornilliat, « *Or ne mens* », *op. cit.*, II^e partie, chap. IV « La Rhétorique sans tache », p. 483-560 ; Gérard Gros, *Le poète, la Vierge et le prince du Puy : étude sur les puyx marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992 et du même auteur *Le Poème du puy marial : Étude sur le serventois et le chant royal du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1996 ; Hüe, *La Poésie palinodique à Rouen*, *op. cit.* Voir aussi la thèse de Mélissa Lapointe, *Du culte de la Vierge à l'imitation du Christ : études sur les enjeux rhétoriques des exempla marial et christique dans les œuvres versifiées de Guillaume Cretin (1460-1525) et Marguerite de Navarre (1492-1549)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Luc Vaillancourt, Université du Québec à Chicoutimi, 2011.

⁴² Patrick Joole, *L'épître en vers et les Grands Rhétoriciens*, *op. cit.* et Yvonne LeBlanc, *Va Lettre Va : The French Verse Epistle (1400-1550)*, Birmingham (Alabama), Summa, 1995.

Le rapport de Clément à ceux qui le précèdent et qui l'ont formé, enfin, n'a cessé de préoccuper la critique marotique depuis les années 1970. Elle a fait l'objet de nombreux articles⁴³ ou chapitres de livres consacrés à Clément⁴⁴. Mais si pertinentes soient-elles, ces brèves analyses ne rendent compte que de réécritures ou évolutions locales et ne sauraient se substituer à une plus vaste étude qui, sans prétendre à l'exhaustivité, rendrait mieux compte de la façon dont la poésie de Clément se forme au contact de ses prédécesseurs, évolue dans leur prolongement, en rejette parfois la lettre sans renier leur esprit, construit et reconstruit même cette dette grâce au regard rétrospectif que permet la mise en recueil des poèmes de la jeunesse. L'esthétique de Marot doit être étudiée d'une manière généalogique, en prêtant attention aux œuvres passées auxquelles elle répond, mais aussi en examinant la façon dont elle met elle-même en scène son

⁴³ La présence de Lemaire dans les œuvres de Clément a été relevée par Gustave Charlier, « Sur l'enfance de Marot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, XXXIV, juillet-sept 1927, p. 426-428, Jean Bayet, « La source principale de l'églogue de Clément Marot "Au Roy sous les noms de Pan et Robin" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, XXXIV, oct-déc 1927, p. 567-571 et Jean Frappier, « Sur quelques emprunts de Clément Marot à Jean Lemaire de Belges », dans *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet*, Paris, Boivin, 1940, p. 161-176. Elle a été commentée par François Rigolot, « "De peu assez" : Clément Marot et Jean Lemaire de Belges » dans *Clément Marot « Prince des poètes français », op. cit.*, p. 185-200. Pour Jean Marot, un relevé précis d'intertextes a été effectué par François Joukovsky-Micha, « Clément Marot et Jean Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 29, 1967, p. 557-565. Ces intertextes, et d'autres mentions ou souvenirs du père dans les œuvres du fils ont été commentés par Hervé de Broc, « Jean et Clément Marot », dans *Paysages poétiques et littéraires*, Paris, 1904, p. 1-34 ; François Rigolot, « Diagrammatisme et poésie chez les deux Marot », dans *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p. 55-79 ; Gérard Defaux, « "Effacer Jean, & écrire Clément" : une douloureuse (et double) affaire de succession » dans *La Génération Marot, op. cit.*, p. 81-112 ; François Cornilliat, « Rhétorique, poésie, guérison : de Jean à Clément Marot », dans *La Génération Marot, op. cit.*, p. 59-79 et du même auteur « Clément Marot et le "noble Art Poétique", ou la preuve par le père », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges offerts à Claude Thiry*, éd. Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli, Turnhout, Brepols, 2008, p. 195-206 ; Denis Hüe, « Les Marot et le puy de Rouen, remarques à propos du ms. BN, f. fr. 2205 », *Nouvelle Revue du seizième Siècle*, XVI, n°2, 1998, p. 219-247 ou encore Jean-Charles Monferran, « Père et fils dans l'Adolescence Clémentine : "Effacer Jean et écrire Clément" », dans *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à François Charpentier*, éd. François Lecercle et Simone Perrier, Paris, Champion, 2001, p. 125-140. Sur le rapport plus général de Clément aux Rhétoriciens, citons les articles de Claude-Albert Mayer, « Marot et l'archaïsme », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 19, 1967, p. 27-37 ; Annette Tomarken, « Clément Marot and the Grands Rhétoriciens », *Symposium*, XXXII-1, Syracuse (N. Y.), Syracuse University Press, 1978, p. 41-55 ; François Cornilliat, « La complainte de Guillaume Preudhomme, ou l'adieu de Marot à la "Grande Rhétorique" » dans *Clément Marot « Prince des poètes français », op. cit.*, p. 165-183 ; Claude Thiry, « La jeunesse littéraire de Clément Marot », *Revue des langues vivantes*, 33/5, 1968, p. 436-460 et 33/6, p. 567-578.

⁴⁴ Voir les études de Robert Griffin, *Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice*, Berkeley, University of California Press, 1974 ; Florian Preisig, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à la Renaissance*, Genève, Droz, 2004 ou Annwyl Williams, *Clément Marot : Figure, Text and Intertext*, Lewiston (N. Y.), The Edwin Mellen Press, 1990. Voir aussi la thèse de Thierry Mantovani, *Dans l'atelier du rythmeur. Contribution à l'étude des techniques de versification chez Jean et Clément Marot, Guillaume Cretin et André de la Vigne* (thèse de doctorat réalisée sous la direction de Gabriel Pérouse, Lyon II, 1996) pour ce qui regarde la versification.

propre parcours dans l'histoire de la poésie française au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance : notre étude s'efforcera de rendre compte de ces constructions et reconstructions poétiques en variant les modalités d'approche du *corpus* poétique de Clément Marot et de ses trois maîtres.

4/ Méthodes et plan de l'étude

La diversité des profils de Lemaire, Cretin ou Jean Marot, mais aussi la disparité de leur traitement critique nous a encouragée à ne pas réserver un traitement égal et systématique à chacun de ces trois auteurs : nous aborderons leurs rôles respectifs, plus ou moins importants et plus ou moins revendiqués par Clément à mesure que nous tenterons de comprendre comment se construit son esthétique d'écrivain de cour et quelles images de cette formation il choisit de donner. Contrairement à ce que l'idée de cette étude pourrait laisser entendre, notre travail consistera moins à rechercher des intertextes de l'une à l'autre génération de poètes qu'à examiner, comparer des prises de positions éthiques et poétiques dans un contexte partagé d'écriture courtoise. Nous verserons çà et là quelques éléments supplémentaires au dossier des intertextes déjà relevés entre Clément et ses maîtres⁴⁵, mais surtout nous nous attacherons à comprendre d'une façon globale (mais sans excès de systématisme) ceux qui ont déjà été relevés.

En nous attachant au métier de poète de cour que ces écrivains ont en partage, nous avons d'abord cherché à comparer la façon dont Clément envisage cette fonction, en remplit les obligations, par rapport aux attendus, interrogations, inflexions de ses trois maîtres. Dans cette poésie de circonstance, nous nous sommes justement efforcée de mettre de côté la circonstance, ou plutôt de mesurer dans nos poèmes et prosimètres ce qui relève de la conjecture (événements politiques, personnalité du roi, évolution des courants religieux⁴⁶...) afin de comparer les gestes des quatre poètes courtisans, la façon dont ils évoluent d'une génération l'autre, et comment Clément prend position par rapport à des évolutions, questionnements, impasses mis en évidence par ses maîtres. L'analyse rhétorique des poèmes adressés aux princes s'est avérée un outil

⁴⁵ Notre apport le plus significatif dans ce domaine concernera Cretin, délaissé des éditeurs de Clément Marot, alors que certaines réécritures directes de Clément invitent à de nouvelles interprétations de poèmes-clés, tels que les épîtres « Du Despouvéu » et « Au Chancelier du Prat », ou encore la *Complainte de Guillaume Preudhomme*.

⁴⁶ Ainsi, par exemple, sans nier l'importance de la pensée évangélique sur les discours politiques de Clément et son style même à partir des années 1520, nous ne développerons guère cet aspect dans nos analyses, en ce qu'il serait vain d'en chercher les traces chez les Rhétoriciens...

particulièrement efficace⁴⁷. Comme tous les hommes de lettres de leur époque, Lemaire, Cretin et les deux Marot ont une solide formation rhétorique⁴⁸. En abordant leur *corpus* de poèmes de circonstance par l'angle des types de discours, aux règles très codifiées, on peut relever des constantes (en termes de composition, motifs, lieux communs, traits stylistiques ou, pour le dire avec les mots de l'analyse rhétorique, *dispositio*, *inventio*, *elocutio*) mais aussi mesurer toutes les torsions que ces règles subissent, et mettre au jour des renouvellements féconds ou au contraire débouchant sur des apories. Les poètes adaptent les modèles qu'offre la rhétorique, raffinent, expérimentent, et Clément Marot, de ce point de vue, ne rompt pas avec ses maîtres de la génération précédente. Nous avons appliqué cette méthode d'analyse, dans notre première partie, aux déplorations funèbres de Lemaire, Cretin, Marot père et fils : en raisons d'obligations liées à leur métier, c'est un genre très bien représenté chez les quatre auteurs de cette étude (quoiqu'un peu moins chez Jean Marot), dans des œuvres de longueur, de forme, d'idéologie même parfois très variable. En outre, la déploration funèbre offre beaucoup de latitude aux poètes pour mettre en place des stratégies spécifiques d'éloge, de conseil et d'autopromotion. L'analyse des influences diverses des trois maîtres de Clément sur ses déplorations funèbres et épitaphes forme la première partie de cette thèse. Alors que Clément semble délaisser les hauteurs du registre épideictique au profit de compositions plus personnelles et de style et de taille plus humbles, nous montrerons que cet indéniable infléchissement se réalise dans le prolongement de questions soulevées par ses maîtres, et ne va pas sans tâtonnements, dont la *Déploration de Florimond Robertet* est peut-être le plus significatif.

⁴⁷ À l'aube des années 1970, la rhétorique a fait l'objet d'une promotion dans les études seiziémistes en général, et dans l'étude de la poésie de la Renaissance en particulier. Robert Griffin étudie la formation à l'éloquence de Du Bellay dans *Coronation of the Poet : Joachim Du Bellay's Debt to the Trivium* (Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1969), tandis qu'Alex L. Gordon s'attache au chef de file de la Pléiade avec *Ronsard et la Rhétorique* (Genève, Droz, 1970). Ces études mettent en évidence la nécessité de renouveler nos outils de lecture pour mieux comprendre et analyser des textes dont l'esthétique nous échappe, comme c'est le cas pour ceux des Rhétoriciens. Ensuite, les études d'Anthony Grafton et Lisa Jardine (*From Humanism to the Humanities*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1986), François Cornilliat (« *Or ne mens* », *op. cit.*, et *Sujet caduc, noble sujet : la poésie de la Renaissance et le choix de ses « arguments* », Genève, Droz, 2009), Ann Moss (*Printed Common-Place Books and the Structure of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996), Francis Goyet (*Le Sublime du « lieu commun »*. *L'Invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996) ou Corinne Noirot (« *Entre deux airs* ». *Style simple et ethos poétique chez Clément Marot et Joachim Du Bellay (1515-1560)*, Québec, Presses de l'Université de Laval, « La République des Lettres », 2011) ont montré la fécondité de cette approche pour rendre compte de la poésie du début du XVI^e siècle, tout en raffinant les outils rhétoriques permettant d'évaluer sa conception, ses constantes et ses mutations.

⁴⁸ Jenkins décrit précisément celle que Lemaire a reçue dans *Artful Eloquence*, *op. cit.*, chap. II, « The type of the Renaissance orator », p. 45-70.

La seconde partie approfondit les conclusions tirées de la première, et porte cette fois sur le devenir de l'historiographie et de la propagande à la cour de François I^{er}. De fait, elle repose la question de savoir comment évolue le métier de poète de cour des Rhétoriciens à Clément, met à l'épreuve les résultats de l'analyse rhétorique des déplorations funèbres, mais selon un questionnement différent. Cette partie repose spécifiquement sur le constat évident que Clément, contrairement à ses maîtres, semble avoir toute sa vie évité la pratique historiographique, n'y avoir cédé que par obligation, tout en condamnant de façon récurrente le style grandiloquent et les flatteries inhérentes à ces discours de propagande qui abondent par ailleurs dans les corpus de Lemaire, Marot père et Cretin. Or c'est ce constat qui a largement alimenté l'idée d'une révolution marotique. Nous avons donc tenté d'établir plus précisément les termes de ce bouleversement, tracer les cheminements d'une évolution qui relève en partie de la conjoncture : celle de la vie politique agitée au temps de François I^{er}, de la promotion de l'humanisme par ce roi, mais aussi de la carrière mouvementée du poète de Cahors, qui expérimente tour à tour la prison, la gloire, l'exil. Si les circonstances de la vie de Clément (et de son monarque) nous semblent jouer un rôle fondamental pour comprendre son apparent dédain de l'historiographie et la propagande, des comparaisons plus précises avec les œuvres de ses maîtres – selon une approche non plus seulement rhétorique, mais également attentive à la genèse des poèmes, à leur réception envisagée et à la nature même de la propagande – permettront de comprendre pourquoi le poète de Cahors, en prolongeant pourtant de différentes manières les innovations et inquiétudes de ses maîtres, en vient paradoxalement à délaisser peu à peu le grand lyrisme officiel pour des poèmes au registre plus personnel, sans toutefois abandonner sa mission encomiastique au service d'une nation dont le renom tient désormais à sa culture.

La troisième partie se démarque des deux précédentes en ce qu'elle se concentre spécifiquement sur la façon dont Clément rend compte de son héritage, de son rapport à la poésie des trois Rhétoriciens qu'il a si bien connus. Nouant les fils que les études de cas précédentes auront tissés, prenant acte des contradictions apparentes entre la dette que le poète de Cahors reconnaît devoir à ses maîtres et ses protestations d'autorité, ses réécritures implicites et ses inflexions inexorables, nous préciserons le regard que Clément porte sur ses prédécesseurs tout au long de sa carrière. À travers les mentions de ses trois maîtres, les citations de leurs œuvres, la pratique ou le délaissement de leurs genres de prédilection, le tout sinon mis en scène, du moins organisé d'une façon qui se veut chronologique, de *L'Adolescence* aux *Œuvres*, en passant par *La Suite*, Marot fils n'a de cesse d'élaborer une histoire de la poésie récente tout en se construisant en même temps une biographie idéalisée. En étudiant à la fois d'indéniables mutations poétiques et le récit personnel qui les met en évidence et leur prête parfois un sens

rétrospectif, nous verrons que les poèmes de Clément construisent un scénario de succession caractérisé par la pluralité, la discrétion et la subtilité plutôt que par le genre de rupture mise en scène par des mouvements littéraires postérieurs.

L'histoire littéraire que raconte le poète est aussi son histoire personnelle : derrière les mises en scène et coups d'éclat de Clément, dont la poétique, dans sa variété et ses contradictions apparentes, ne peut pleinement se comprendre sans connaître celle de Lemaire, Cretin ou Jean Marot, nous proposons de ressaisir l'esprit complexe de l'élaboration de son art sous la houlette de ses trois maîtres et d'écarter définitivement les scénarios téléologiques et œdipiens ; de montrer que l'on peut être élève admiratif sans être servile imitateur ; que l'on peut chercher sa place (à la cour ou dans l'histoire de la poésie française) sans déloger les autres de la leur ; que l'on peut se constituer de son vivant en jalon de l'histoire littéraire sans le fracas et la révolte qui caractérisera, quelques années à peine après la mort de Marot, le manifeste de la Pléiade.

PREMIÈRE PARTIE
LIEUX ET STRATÉGIES ÉTHIQUES
DE LA DÉPLORATION FUNÈBRE

Avec les chroniques historiques, la déploration funèbre est un genre d'écrit qui relève pleinement des prérogatives et attendus de la fonction de poète de cour. Ces deux travaux sont d'ailleurs liés : à l'« indiciaire » officiel de la cour (titre créé à cet effet en Bourgogne) revient la tâche de faire le récit des pompes funèbres de l'illustre défunt, qui constitue un temps fort évident de la chronique annuelle¹. Aussi les déplorations funèbres sont-elles les seuls types de discours abordés par l'ensemble des poètes de notre *corpus*, quoique de façon inégale : alors qu'elles représentent une vaste partie de la production lemairienne, les quatre brèves pièces du « Cymetiere » de Jean Marot ne sont pas toutes d'attribution certaine. Quoi qu'il en soit, par la force du nombre, la comparaison des pratiques de Lemaire, Cretin, Jean et Clément Marot sur ce type de poème peut promettre des résultats représentatifs d'une pratique courtoise, d'une certaine poétique (étant entendu que la première expression n'est pas le dévoiement du second terme, mais l'application concrète d'une essence imaginée, peut-être *a posteriori*, par les poètes). La déploration funèbre est l'occasion de montrer l'opulence d'une maison à travers les fastueuses cérémonies funéraires, mais aussi grâce au récit des circonstances de la mort, volontiers héroïque (sur un champ de bataille comme ce fut le cas pour Jacques de Chabannes, chanté par Cretin) ou glorieuse, au terme d'un règne pieux, couronné de victoires et marqué par la prospérité (thèmes que Lemaire reprend notamment dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus* en l'honneur de Pierre II de Bourbon, ou dans *La Couronne Margaritique*, à l'occasion du décès de Philibert II de Savoie). La déploration funèbre ne saurait donc être un pur éloge du défunt et de sa maison : elle a de toute évidence une fonction d'édification morale, sinon chrétienne et politique. De fait, elle est au croisement du grand genre, par la puissance recherchée de son discours pathétique et laudatif, et du genre moyen, par la leçon qu'elle enseigne, qu'elle soit adressée aux proches, qu'il faut consoler, ou à la nation, dont il faut renouveler la cohésion autour de valeurs incarnées par le défunt.

¹ Cette pratique se retrouve dans la *Chronique de 1507* de Lemaire, où est décrite la cérémonie funèbre pour la mort de Philippe le Beau, roi de Castille (éd. Anne Schoysman, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2001, p. 105-131). Parallèlement, le poète écrit *Les regrets de la Dame infortunée sur le trespas de son treschier frere unique*, où il prête sa voix à Marguerite d'Autriche, sœur de Philippe de Castille, pour pleurer le défunt. Avant lui, Chastelain en 1467 avait composé d'une part des « Rythmes sur le trespas du bon duc de Bourgogne », rappelant les hauts faits de Philippe le Bon, et d'autre part un « Mystère par maniere de lamentation » déplorant effectivement le mort.

En outre, pour le poète dont le protecteur vient de mourir, la déploration funèbre, souvent adressée à un proche du défunt, est l'occasion de témoigner de ses talents dans le but de trouver un nouveau protecteur. Aussi la déploration funèbre devient-elle une pièce à part, à la virtuosité marquée, que ce soit au niveau de l'*inventio* (présence d'allégories, de temples ou de songes multipliant les valeurs symboliques du discours) ou de l'*elocutio* (versification compliquée, recherches formelles au sein du prosimètre). La vogue des déplorations relevée par Christine Martineau-Géniéys dans son étude sur la poésie funèbre au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance² illustre l'importance artistique de ces pièces, au-delà du contexte qui les voit naître. Le monument littéraire constitué par la déploration funèbre est autant à la gloire du défunt que de son poète, dont la situation peut être fragilisée à cause du décès de son protecteur. Il pose nécessairement la question de l'*éthos* de l'écrivain et de sa fonction à la cour. L'œuvre funèbre de Lemaire illustre parfaitement ce double enjeu de la déploration, et le grand nombre de textes qu'il s'est vu contraint d'écrire pour les décès dont il a été le témoin privilégié, à des intervalles de temps très rapprochés, l'a en outre invité à réfléchir minutieusement sur le sens et les moyens à conférer à ces pièces attendues du public de cour.

L'occasion très précise qui motive l'écriture d'une déploration funèbre, et les implications immanquables de cette mort, tant sur les plans religieux que politique, voire ses conséquences sur le statut du poète de cour, gouvernent une écriture qui se constitue rapidement en tradition, avec ses différentes parties nécessaires (lamentation, éloge du défunt...), ses *topoi*, ses intertextualités et autres témoignages de filiation littéraire, notamment à la cour de Bourgogne, entre Chastelain, Molinet et Lemaire. Or la critique s'accorde sur le fait que la poésie funèbre change avec Clément Marot et en particulier en 1527, à l'occasion de la *Déploration de Florimond Robertet*. Ce poème ferait table rase des anciennes représentations de la mort mais aussi de la façon de pleurer un défunt depuis le Moyen Âge au nom d'un retour au sens chrétien de la mort³. Si l'évangélisme de Marot est un facteur clé pour comprendre ce bouleversement, nous voudrions néanmoins interroger plus précisément les pratiques de ses prédécesseurs immédiats afin de déterminer en quoi l'œuvre des maîtres de Marot réfléchit déjà à la nécessité du renouveau de la déploration funèbre tant sur le fond que dans la forme. Cette analyse plus précise des pièces funèbres (complaintes et épitaphes) de Clément Marot et de ses maîtres nous conduira ainsi à réévaluer l'impact de la *Déploration de Florimond Robertet* et à éclairer l'évolution du poète jusqu'à la *Complainte de Guillaume*

² Christine Martineau-Géniéys, *Le thème de la Mort, dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris, Champion, 1978, p. 354.

³ Voir les deux grands ouvrages de Martineau-Géniéys (*ibid.*) et de Claude Blum, *La Représentation de la mort dans la littérature de la Renaissance* (Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1989, t. 1, p. 157-291).

Preudhomme, qui apparaît paradoxalement, à la fin de sa carrière poétique, comme la plus conventionnelle voire la plus « rétrograde » de ses déplorations.

Afin de mieux comprendre les enjeux rhétoriques et courtois de la poésie funèbre au tournant du XVI^e siècle, nous commencerons par expliquer notre approche rhétorique de ces textes, et en particulier sur le statut hybride de la déploration funèbre, à la croisée des genres démonstratif et délibératif. Ayant mis en évidence le rôle central de la consolation pour comprendre la conduite des déplorations funèbres des poètes de la Renaissance, nous en étudierons en détail le statut et les arguments chez Lemaire, Cretin et Clément Marot, afin de mesurer la part de réécriture et de rupture opérée par le poète quercinois : ruptures qui peuvent être profondes (notamment sur le terrain de l'évangélisme), ou au contraire temporaires voire seulement mises en scène ; ruptures parfois revendiquées, ou bien sourdes. Une dernière partie sera consacrée aux épitaphes, naturellement liées aux déplorations funèbres par leur thème, mais aux enjeux rhétoriques et poétiques très différents. Il s'agira d'expliquer le goût de Clément Marot pour ce type de poème, notamment à l'aune de la production de son père, qui semble n'avoir écrit aucune grande déploration. Cette approche rhétorique de la déploration funèbre sera donc attentive à la pragmatique des discours, à la façon dont le poète se positionne et construit son *éthos* en fonction des circonstances, de façon à mettre au jour, sinon des sources partagées entre les auteurs de notre *corpus*, du moins une réflexion commune sur le sens du métier de poète de cour, ses fins et ses moyens.

I- Regards rhétoriques : un discours à la croisée des genres démonstratif et délibératif

1/ Le choix d'une approche par types de discours

- **Utilité et méthodologie de l'approche selon le type de discours**

« Déploration », « plainte », « complainte », « regrets », « élégie » ou « épitaphe » sont autant de termes employés par les poètes pour intituler leurs compositions en hommage à un mort. Ainsi trouve-t-on, entre autres poèmes, dans notre *corpus*, *La Plainte du Désiré* ou *Les Regretz de la Dame Infortunée sur le trespas de son treschier frere unique* de Lemaire ; la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*, la *Plainte sur le trespas de Byssipat*, ou encore la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault* de Cretin ; l'« Epitaphe de Triboulet, fol du roy Louis XII^e », l'« Epitaphe de la feue royne Anne », l'« Epitaffe de la feue Royne Claude de France » de Jean Marot ; et enfin, de son fils, les sections « Complainctes et Epitaphes » de *L'Adolescence clémentine* de 1532 et celle des « Elégies » de *La Suite* (qui comprend trois pièces funèbres), la *Déploration de Florimond Robertet* ou encore la *Complainte de Guillaume Preudhomme*. Si jusqu'à présent nous avons parlé de « déploration funèbre » pour désigner l'ensemble de ces textes, il convient désormais de s'en expliquer et de préciser ce que chaque intitulé recèle d'attendus poétiques et rhétoriques avant d'interroger un type de discours absent des titres mais bien présent dans un grand nombre de poèmes : la consolation.

En dépit de la variété des titres des poèmes, nous avons choisi l'expression de « déploration funèbre » pour les désigner. Traduction imparfaite de l'*oratio funebris*, dans laquelle la dimension oratoire disparaît au profit d'un terme renvoyant plus au travail poétique (« déploration »), cette expression permet de rattacher l'ensemble de ces poèmes à un type de discours à partir duquel réfléchir. Car cette désignation est déjà un geste d'interprétation rhétorique : reconnaissant dans ces poèmes un ensemble de critères propres à l'*oratio funebris* (le thème de la mort, une composition comprenant une lamentation fréquemment assortie d'une invective contre la mort, un éloge du défunt, une consolation et une exhortation aux vivants), nous les rattachons donc à ce type de discours afin ensuite de pouvoir mesurer le respect ou non de l'ensemble de ses attendus, le traitement singulier des conventions qui y sont attachées (c'est là que le littéraire prend le relais du rhétoricien⁴). Dans la mise en scène ou l'idéologie de chacune des parties du

⁴ Voir, sur l'utilité de l'analyse rhétorique en ce domaine, l'article de Francis Goyet, « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 1 | 2013. URL : <http://rhetorique.revues.org/122> ; DOI : 10.4000/rhetorique.122. Nous lui reprenons l'expression « type

discours, des motifs peuvent être récurrents (tel le songe), évoluer (nature du défunt, traitement de l'allégorie, critères de l'éloge), disparaître (arguments de lamentation, temple à la gloire du défunt) ou apparaître (orthodoxie religieuse, exigence éthique de sincérité), sans toutefois – comme nous le verrons – que ces évolutions soient systématiquement dues à la plume de Clément Marot, ni même à sa maturité poétique (par opposition avec son *Adolescence*). C'est donc à travers ces lectures rhétoriques précises que nous établirons des ruptures et des filiations, par-delà d'éventuelles réécritures de quelques vers ou de tout un poème.

Avant de décrire l'*oratio funebris*, un point méthodologique sur les manuels rhétoriques que nous utiliserons s'impose. Il est difficile en effet de se référer, pour le XVI^e siècle, à des traités de rhétorique recensant et décrivant les types de discours. Les poètes du XVI^e siècle, nourris de l'enseignement rhétorique⁵, ont à leur disposition les traités de rhétorique de l'Antiquité, mais qui se bornent dans l'ensemble aux grands genres de discours (démonstratif, délibératif et judiciaire). Font exception, pour l'oraison funèbre, les traités de Ménandre et du pseudo-Denys. Les arts de seconde rhétorique, qui fleurissent à la fin du Moyen Âge, se concentrent sur les formes poétiques et la versification⁶. Les arts poétiques qui leur succèdent ne sont guère d'un plus grand secours, en offrant une approche thématique et formelle : Sébillet⁷ range sous un même chapitre les plaintes et déplorations et signale la multiplicité des formes qu'elles peuvent prendre (complainte, épitaphe, élégie voire même, chez Marot qui est son exemple presque unique, églogue), tout en traitant prioritairement (mais pas exclusivement) de la mort et en étant majoritairement constituées de décasyllabes à rimes plates. Plus utiles, et datant du début du XVI^e siècle, sont les traités épistolaires : le classement des différents types de lettres, dans *Le Grant et vray art de pleine rhétorique* de Fabri⁸ ou le *De Conscribendis epistolis* d'Érasme⁹ par exemple, croise en

de discours » pour désigner les sous-genres du délibératif, du démonstratif ou du judiciaire. Voir également les articles de Christine Noille, « Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique : listes, schémas et mode d'emploi, avec un exemple (le discours de Germanicus) », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 3 | 2014. URL : <http://rhetorique.revues.org/337> ; DOI : 10.4000/rhetorique.337 et « La rhétorique de l'oraison funèbre : présentation, traduction, exemples », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 2014, XLI, 82.

⁵ Au sujet de Lemaire, voir Jenkins, *Artful Eloquence*, *op. cit.*

⁶ Voir le *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, édité par Ernest Langlois (Paris, Imprimerie Nationale, 1902).

⁷ *Art poétique françois*, éd. Francis Goyet, Paris, STFM, 1988, livre II, chap. XII, p. 178-179.

⁸ Paru en 1521, mais rédigé à la fin du siècle précédent, ce traité se rapproche des *dictatores* médiévaux et compile plusieurs sources italiennes du XV^e siècle : les chapitres concernant les épîtres sont ainsi une traduction du *Modus epistolandi* de Francesco Negro, paru à Venise en 1488. Nous nous servons de l'édition du *Grant et vray art de pleine rhétorique*, donnée par A. Héron (Genève, Slatkine Reprints, 1969 [Rouen, 1889-1890]).

⁹ Dans ce traité paru en 1522, Érasme exprime sa critique des *artes dictaminis* médiévaux et des traités épistolaires contemporains qui en reconduisent le formalisme excessif. Nos références portent sur le *De conscribendis epistolis*, dans les *Opera*, éd. Jean-Claude Margolin, Amsterdam, North-Holland, 1971, I, t. 2, p. 309-579.

effet précisément celui des types de discours. Mais ces traités sont, précisément, épistolaires : ils se situent dans le cadre d'une « conversation entre absents » qui, même dans un contexte hiérarchique marqué, ne saurait entièrement rendre compte de la rhétorique d'un poète s'adressant par devoir à un monarque et par extension à toute une cour ou une nation. En outre, l'oraison funèbre n'y est pas théorisée, étant un genre de discours qui n'appelle pas d'échange, contrairement à la lamentation ou la consolation par exemple. Mais ils apportent tout de même un éclairage précieux sur ces deux aspects de la déploration funèbre. Leur intérêt peut même s'étendre aux quelques poèmes de Lemaire ou Marot où sont exploités les ressorts rhétoriques de la conversation entre absents, dans un contexte épistolaire (ainsi des *Épîtres de l'Amant vert* ou des élégies de Marot) ou non (dans les épitaphes du poète quercinois). Les manuels proprement rhétoriques abordant les types de discours sont plus tardifs : citons Scaliger¹⁰, mais aussi Vossius¹¹ ou Pajot¹² au début du XVII^e siècle. Quoique largement postérieurs aux poètes du début du XVI^e siècle, ces traités n'en sont pas moins utiles, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ils théorisent des pratiques antérieures, appuient leurs théories sur les Antiques : sans avoir été lus par nos poètes, ils peuvent néanmoins les décrire. En outre, Vossius s'appuie largement sur le *De conscribendis epistolis* d'Érasme et réécrit des passages de Scaliger, également contemporain de Marot. Enfin, les ressources de la rhétorique agissent pour nous comme des « opérateurs de description et embrayeurs d'interprétation » (pour reprendre les termes de Christine Noille) et ne sont pas envisagées selon leur portée prescriptive : que ces traités n'aient fourni aucun précepte aux poètes qui nous intéressent ne signifie pas que pour nous, lecteurs, ils n'aient pas à comprendre les enjeux des poèmes du XVI^e siècle et, en l'occurrence, le découpage des déplorations funèbres en parties différenciées.

¹⁰ Ses *Poetices libri VII* paraissent à Genève en 1561. Des considérations sur les types de discours poétiques sont contenues au livre III. Sur les sources de cet ouvrage, on consultera les communications d'*Acta Scaligeriana. Actes du Colloque International organisé pour le V^e centenaire de la naissance de J.-C. Scaliger*, éd. Jean Cubelier de Beynac et Michel Magnien, Agen, 1986, deuxième partie « La poétique (sources méthodes, fortune) », p. 63-169.

¹¹ *Rhetorices contractae, sive Partitionum Oratoriarum libri quinque*, première édition à Leyde, J. Maire, 1621. Nous disposons d'une édition récente de ses chapitres sur l'oraison funèbre et sur la consolation grâce à Christine Noille (« La rhétorique de l'oraison funèbre : présentation, traduction, exemples », art. cité et « La forme du discours consolatoire dans l'ancienne rhétorique », manuscrit en cours d'édition).

¹² Pajot, Charles, *Tyrocinium eloquentiae, sive Rhetorica nova, et faciliior*, (1^{re} éd. 1647), Cambrai, Frères Dufour, 1650. Au livre III, se trouvent trois chapitres sur les « *variae orationes* » ou types de discours. L'*oratio funebris* y est traitée p. 317-318 et la *consolatio* p. 338-339.

- **Description de l'*oratio funebris* et de la *consolatio***

Le discours funèbre comprend plusieurs parties : un éloge, une plainte (la transition entre ces deux parties étant assurée par la démonstration de la perte subie), une consolation et une exhortation adressée aux vivants. S'il s'agit d'une oraison funèbre à l'occasion d'un anniversaire de la mort, la consolation est supprimée car elle n'a plus guère de sens, mais ce cas de figure ne concerne pas les déplorations des Rhétoriciens, dont les écrits ont pour vocation de se tenir au plus près des événements de cour qu'ils relatent. Scaliger recommande en outre aux poètes l'*amplificatio* pour accroître le *pathos* de la lamentation et de l'explication de la perte subie¹³. Le discours funèbre « type », c'est-à-dire le schéma (ou « canevas », pour reprendre le mot de Noille) à partir duquel les auteurs modulent leurs propres oraisons funèbres, adaptées aux circonstances, recouvre donc des gestes rhétoriques variés : l'éloge relève du genre épideictique et est fortement lié à la lamentation, qui reprend des lieux de l'éloge de façon pathétique, tandis que la consolation relève du genre délibératif, puisqu'il s'agit de convaincre l'auditoire que le mort n'est pas à plaindre, que la perte subie peut être compensée, ce qui se traduit *in fine* par une exhortation. L'*oratio funebris* est ainsi composée de parties étant elles-mêmes des types de discours et pouvant faire l'objet d'une étude séparée dans les manuels de rhétorique. Parmi ces « sous-types » de discours de l'*oratio funebris*, nous nous intéresserons en particulier à la consolation.

Dans leurs études parallèles sur la déploration funèbre au Moyen Âge et à la Renaissance, Christine Martineau-Génieys et Claude Thiry notaient tous deux le passage, avec les rhétoriciens bourguignons, du *planctus* à la *consolatio*¹⁴ : le poème adressé au protecteur (ou éventuel futur protecteur) qui vient de perdre un proche ne se contente plus de faire l'éloge du défunt, à la gloire de la maison à laquelle il appartient, mais s'efforce de plus en plus de faire oublier le deuil et de rendre la mort acceptable. De rang inférieur à celui de ses protecteurs, le rhétoricien leur donne pourtant une leçon de conduite, reposant sur les enseignements de l'histoire et les valeurs partagées. Quoique parfaitement fondée d'un point de vue moral et politique, la consolation est donc une partie délicate à gérer pour le poète s'adressant à un supérieur et désirant le reprendre alors que ni son rang, ni les circonstances (celles d'un deuil d'autant plus douloureux que le poète a fait un éloge sans réserve du défunt) ne favorisent l'expression et la réception d'une telle leçon. Les recommandations des rhétoriciens et épistolographes au sujet de la consolation vont donc nous permettre de comprendre comment les poètes, en particulier Lemaire, mais aussi Cretin et

¹³ *Julii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi, Poeticae libri septem : I. Historicus II. Hyle III. Idea IIII. Parasceve V. Criticus VI. Hypercriticus VII. Epinomis, Ad Sylvium filium*, Genève, Jean Crespin, 1561, p. 167-169.

¹⁴ Christine Martineau-Génieys, *Le thème de la Mort, op. cit.*, p. 355 (sur *Le Throsne d'Honneur* de Molinet) et Claude Thiry, *La Plainte funèbre*, Brepols, Turnhout-Belgium, 1978, p. 34-35.

Marot, conduisent leurs discours funèbres de façon à rendre leur consolation audible sans violence ni inconvenance.

Scaliger insiste sur l'importance des rapports entre le consolateur et le consolé¹⁵ : l'inférieur comme le supérieur pourront témoigner de leur empathie vis-à-vis de celui qu'accable la douleur, mais seul le supérieur pourra lui adresser des remontrances s'il manifeste un esprit trop faible. Les poètes de cour étant naturellement dans le premier cas (du moins lorsqu'ils s'adressent à un protecteur), il convient pour eux de montrer longuement leur empathie par rapport à la personne endeuillée. Celle-ci peut naître du partage de la douleur (le consolateur est également affecté par la perte) ou plus simplement de l'affection que le consolateur porte à celui qui souffre (ressort, on le devine, plus marotique que lemaïrien). La nécessité de cette première partie est récurrente dans les traités rhétoriques et épistolographiques consultés, et Fabri (dans *Le Grant et vray art de pleine rhétorique*) l'exprime ainsi :

En la premiere [partie de la lettre de consolation], nous declarerons la douleur que nous avons de telle fortune, laquelle nous estimons être advenue à nous memes, tant l'aymons, et nous efforçons de lui croistre sa douleur. (p. 238)

Quoique nécessaire, la première partie de la consolation semble paradoxale, puisqu'elle consiste non pas à alléger la souffrance mais bien à en manifester toute l'ampleur, voire à la « croistre ». C'est grâce à elle que le consolateur se forge un *étbos* bienveillant et se rend capable, ensuite, de donner des conseils à propos d'une situation qui l'affecte autant que son auditeur ou lecteur. Cette première partie de la consolation croise en outre les impératifs de l'oraison funèbre, qui s'étend tout d'abord sur l'éloge du défunt et la plainte de ses proches ou de la nation, soulignant la gravité de la perte subie. Elle n'est donc pas toujours envisagée comme partie prenante du discours consolatoire, même si elle lui est nécessaire. Le consolateur montre ainsi qu'il ne cherche pas à nier la douleur, et il importe qu'il se montre clair quant à cette possible intention, dès le début de son discours, en plaignant la mort autant que son interlocuteur, faute de quoi la personne endeuillée ne saurait considérer comme valides ses arguments. Ceux-ci reposent sur l'honorable, l'utile, le nécessaire, l'agréable ou enfin le possible. Ils sont exposés dans un second temps, qui voit un renversement dans la conduite du discours, comme Fabri le fait remarquer :

En la seconde [partie], nous nous convertiron [sic] en consolation, en demonstrant par plusieurs raisons, et trois du plus, comme il ne s'en fault point encor marrir. Et par ce conclurons que il doibt prendre en soy confort. (p. 238)

¹⁵ *Julii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi, Poetices libri septem, op. cit.*, p. 168 : « *Consolator aut est major, aut minor, aut æqualis. Magnitudinem intelligo, aut imperio, aut dignitate, aut opibus, aut sapientia, aut ætate* » : « Celui qui console est soit un supérieur, soit un inférieur, soit dans une relation d'égalité. Je comprends la grandeur en termes de pouvoir, de dignité, de richesses, de savoir ou d'âge » (trad. Christine Noille).

Fabri laisse entendre que ce qui précédait n'était pas du type de discours de la consolation, qui n'apparaît qu'en vertu d'une « conversion » de l'*éthos* du consolateur : d'affaibli, il devient capable de surmonter le deuil¹⁶. En effet la première partie s'apparente plus à un éloge funèbre, même si sa portée persuasive, dans le cadre de la consolation, est réelle. Déploration funèbre et consolation ne sauraient donc être envisagées séparément malgré des intentions qui peuvent paraître opposées et une qualification générique différente. Érasme, dont le *De conscribendis epistolis* est pourtant souvent critique envers les traités épistolographiques antérieurs parce qu'ils ne prennent pas assez en compte le *decorum* (c'est-à-dire les circonstances particulières entourant la rédaction de la lettre) confirme pour cette même raison l'importance de ces deux moments dans le traitement de la consolation¹⁷ : face à un esprit qui fait preuve de stoïcisme, on peut se contenter d'exposer ouvertement et sans autre ménagement les arguments selon lesquels il n'y a pas de raison de souffrir. Mais face à un esprit affaibli par le deuil, on procèdera par insinuation, en disant d'abord qu'il est impossible de consoler de cette perte, qu'on ne veut pas même le faire, tant on partage la douleur de l'interlocuteur endeuillé. Cette *captatio benevolentiae* effectuée, on peut alors en venir progressivement aux arguments de la consolation, qu'Érasme classe en allant des plus minces aux plus rigoureux. Un parfait exemple de cette démarche est donné dans la lettre de Servius Sulpicius à Cicéron, sur la mort de sa fille Tullie.

L'étude de la déploration funèbre, dans notre *corpus*, passe donc nécessairement par une réflexion sur la consolation, ses arguments éthiques, politiques et religieux. Une fois les différentes parties du discours identifiées, il devient aisé de montrer les filiations ou les ruptures dans leur traitement, qui relèvent de questions idéologiques autant que poétiques. Afin de mieux comprendre cette évolution au tournant du XVI^e siècle, il convient à présent d'interroger la pratique de la déploration funèbre en diachronie afin de mettre au jour les enjeux de ses mutations et de mieux comprendre les choix opérés par Lemaire, Cretin et les deux Marot.

¹⁶ Notre formule de « conversion » de l'*éthos* joue sur les mots de Fabri. Son « nous nous convertirons en consolation » veut dire exactement : « nous passerons à un autre type de discours, la consolation » (cf. Gaffiot, s. v. *converto*, I, 2 : *se convertere*, « se détourner vers », *convertere aliquid in rem suam*, « détourner quelque chose à son profit »).

¹⁷ Érasme, *De Conscribendis epistolis*, op. cit., p. 432-433.

2/ Remarques diachroniques sur le flottement générique de la déploration funèbre

• La théorisation antique de l'*oratio funebris*¹⁸

Il faut remonter aux sources antiques, dont nos auteurs humanistes sont les héritiers (que ce soit à travers une tradition séculaire ou par leurs propres lectures des traités antiques), pour entrevoir l'origine des problématiques génériques, thématiques, voire stylistiques, qui s'imposent encore au tournant du XVI^e siècle.

La tradition grecque de l'*epitaphios* remonte au discours de Périclès sur la mort d'un soldat¹⁹. Le discours funèbre grec comprend les quatre temps que nous évoquions plus haut : éloge (ici la bravoure du soldat), lamentation (sur la perte d'un homme jeune), consolation (il échappe aux affres de la vieillesse), exhortation. Si l'éloge reste le cœur de l'*epitaphios* grec, la lamentation, lieu du *pathos*, s'est étendue avec le développement du genre épideictique, parfois au détriment de la consolation. Elle s'inspire aussi des thènes poétiques tels que celui de l'*Iliade* sur la dépouille d'Hector. L'*epitaphios* grec est collectif : la singularité, l'éventuel haut rang du défunt importent peu, contrairement à ses vertus, dont le rappel a pour fonction de souder l'auditoire autour de valeurs consensuelles. C'est là un autre lien entre épideictique et délibératif dans l'éloge funèbre : longuement développé, l'éloge du défunt peut aboutir à un bref conseil pour les vivants. C'est aussi un conseil dans le sens où il offre aux auditeurs un modèle de vertu et suscite l'émulation. Il a une fonction semblable à celle de l'*exemplum*.

La *laudatio funebris* romaine, pratiquée au moins depuis le I^{er} siècle, est individuelle et indépendante de l'*epitaphios* grec. Se développant en même temps que la société prend une structure de plus en plus aristocratique, elle met en valeur un membre éminent d'une grande famille. La *laudatio funebris* romaine ne comporte généralement pas de consolation. L'éloge y est donc de nouveau fondamental, et a des valeurs qui s'ajoutent à celles de l'*epitaphios* grec : ainsi, même sans avoir recours à un conseil explicite, l'éloge « fait plaisir, par conséquent il amadoue ; et

¹⁸ Pour cette partie, nous reprenons les pages sur l'oraison funèbre de Laurent Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1993, 2 vol. ainsi que l'introduction de Martin McGuire (« The Christian Funeral Orations ») au volume *Funeral Orations by Saint Gregory Nazianzen and Saint Ambrose (Fathers of the Church, vol. 22)*, Catholic University of America Press, 1953, repr. 1968, 2004, p. VII-XXI.

¹⁹ Thucydide, *Oraison funèbre prononcée par Périclès, Histoire de la guerre du Péloponnèse*, livre II, § XXXIV – XLVII. Cité par Christine Noille dans « La rhétorique de l'oraison funèbre : présentation, traduction, exemples », art. cité.

en même temps il se prête admirablement aux sous-entendus²⁰ ». Dans une société plus fortement hiérarchisée, il permet de donner un conseil implicite à une personne que l'âge ou la catégorie sociale interdirait autrement de conseiller. Cet aspect entre naturellement en résonance avec la position des Rhétoriciens au sein des cours de France et de Bourgogne. En outre, la pratique romaine de la *laudatio funebris* signale le statut à part de la consolation : parce que l'orateur s'efforce alors de convaincre son auditoire que la mort n'est pas, littéralement, si lamentable, elle relève donc du registre délibératif. De fait la consolation fut moins traitée comme un lieu de l'éloge funèbre que comme un type de discours séparé, objet de traités ou de réflexions épistolaires spécifiques (tels le *De consolatione* perdu de Cicéron, ou encore les lettres de Sénèque ou Pline le Jeune). Y sont abordés non seulement les arguments propres à consoler, mais aussi les stratégies éthiques et rhétoriques permettant d'emporter plus facilement l'approbation de l'auditoire. La tradition philosophique (Platon, Plutarque) rejette en outre les excès de *pathos* de la lamentation et favorisent plutôt une consolation fondée sur des arguments raisonnables. Ces arguments – portant notamment sur les vertus du défunt qui lui assurent une pérennité dans les mémoires, sur les aléas de la fortune contre laquelle il est inutile de se plaindre, ou encore sur le bienfait de la mort face aux difficultés de la vie – se constituent rapidement en *topoi*, au risque, pour des lecteurs ou écrivains bien plus tardifs, de regretter leur aspect parfois trop convenu.

L'éloge funèbre n'est théorisé qu'au III^e siècle, avec le pseudo-Denys (chap. VI) et surtout Ménandre (II, 418-422). Cela s'explique notamment par le manque d'étude de l'épidictique en général, dont les contours sont flous, qui est parfois considéré comme un lieu du délibératif ou du judiciaire ou bien comme un genre de discours à part entière, quoiqu'inférieur aux précédents²¹. Pour Ménandre, le genre encomiastique comprend deux sous-genres : l'« oraison royale » pour les vivants, l'« épitaphe » pour les morts. Celle-ci est divisée en quatre catégories : le pur *encomium* (éloge des morts de longue date), l'épitaphe (général, comme le soldat de Périclès, ou particulier ; dans les deux cas l'éloge s'ajoute à la consolation et la lamentation), la monodie (vive mais brève lamentation), la consolation (souvent liée à la monodie). C'est surtout l'épitaphe (dans le sens grec de Ménandre, et non dans celui, moderne, d'une inscription gravée sur une tombe) que pratiquèrent les Rhétoriciens, qui s'efforcent de glorifier un récent défunt et (surtout) sa famille, dont la force d'âme est rappelée par la consolation. Toutefois les monodies ne sont pas exclues de notre *corpus*, et il faudra s'interroger sur les raisons pour lesquelles les Rhétoriciens abandonnent parfois la consolation. Le style asianiste, chargé, est adapté aux lamentations (même par Ménandre qui autrement ne le recommande guère) car il exprime mieux le pathétique. Cela

²⁰ Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, op. cit., p. 717.

²¹ Voir sur ce point l'« état des lieux » que propose Quintilien (*Institution oratoire*, III, 4).

revient, pour notre étude, à reposer à nouveaux frais la question de l'ornement chez les Rhétoriciens. Selon Ménandre enfin, l'épithaphe se déroule en général comme suit : après l'exorde est développé l'éloge du défunt, combiné à la lamentation. Une exhortation finale, éventuellement une prière, achèvent le discours. Ce dernier point nous amène à évoquer les mutations de la déploration funèbre en contexte chrétien.

- **Le tournant chrétien et la pratique de la déploration funèbre jusqu'à la fin du XV^e siècle**

Dans un premier temps, nous rappelle McGuire, le christianisme redonne corps aux arguments souvent peu efficaces de la consolation, notamment par la référence au Christ mort pour sauver les hommes et à la croyance que la vraie vie est au-delà. Ainsi, les idées païennes de métempsychose trouvent un écho et une justification chrétiennes propres à appuyer la consolation. Celle-ci prend souvent la forme de lettre, d'homélie ou de traité, mais s'insère aussi dans des oraisons funèbres. Son âge d'or est compris entre les IV^e et V^e siècles. Pour les auteurs chrétiens formés à la rhétorique antique, rien de plus normal que d'exploiter des lieux païens au service de la foi.

Dans un article sur la déploration funèbre française, Thiry²² propose une histoire des représentations de la mort et des discours à son égard qui permettra à la fois de situer les pratiques de Lemaire et Cretin, mais aussi de mesurer le positionnement de Marot à l'égard d'une tradition séculaire. La déploration funèbre dans la forme illustrée par les Rhétoriciens (c'est-à-dire différente des *planctus* des chansons de geste ou des *planh* occitans) apparaît au XIII^e siècle. Elle consiste en trois thèmes essentiels, en partie repris à l'antiquité : deuil (ou plainte, pour reprendre le titre de certains poèmes), éloge du défunt, prière, liés entre eux par l'énoncé des vertus du mort, qui rendent sa perte d'autant plus regrettable et la prière d'autant plus facile. De même que l'éloge a vocation de conseil, de même la plainte se double d'une intention didactique dans la représentation des vertus du défunt. L'image de la mort cruelle et invincible qui y apparaît est reprise à la lyrique occitane. Sa violence se résout le plus souvent en prière pour le trépassé. Au choc initial du deuil s'oppose donc le recul de la réflexion chrétienne. En revanche, l'effet de la mort non sur le défunt mais sur les proches ne peut être résolu par l'argument de l'accession à une vie meilleure. Cette attention aux proches du défunt – souvent interprétée seulement comme un intérêt personnel du poète dont le protecteur vient de mourir – met en valeur l'importance du destin collectif auquel celui de l'individu (surtout quand il est éminent) est rattaché. D'où un

²² Claude Thiry, « De la mort marâtre à la mort vaincue : attitudes devant la mort dans la déploration funèbre française », dans *Death in the Middle Ages*, éd. H. Braet & W. Verbeke (Medievalia Lovaniensia, I/IX), Louvain, Leuven Univ. Press, 1983, p. 239-257.

paradoxe : la mort « marâtre » exerce moins ses méfaits à l'encontre du trépassé parvenu à un monde meilleur, qu'à celui des proches resté en vie, du corps social « privé de support et de direction ».

Au XIV^e siècle, le pessimisme ambiant conduit à une hostilité paroxystique envers la mort. Apparaît alors le thème du triomphe de la mort²³, que Marot représentera non sans arrière-pensée dans la *Déploration de Florimond Robertet*. La mort apparaît ainsi directement dans le réel, elle n'appartient plus seulement à l'au-delà, n'est plus figurée par ses messagers (anges ou autres). Sous l'influence des *Triumphes* de Pétrarque et de leurs mises en peinture, la mort apparaît sur un char, symbole du triomphe, puis sur un cheval, à l'instar des cavaliers de l'Apocalypse. Sa représentation se détache ainsi de ce que Blum appelle le « récit invariant chrétien », c'est-à-dire l'idée commune à toutes les branches et toutes les époques du christianisme, qui consiste à penser que dans sa liberté, l'homme a choisi le péché (donc la mort), mais Dieu, par amour, lui a donné le Fils qui par sa mort rachète les hommes, faisant de cette dernière un passage vers le salut éternel. Cette hostilité envers la mort mène à la représentation du regret des proches (qui s'oppose aux valeurs chrétiennes), dans un contexte courtois mais aussi politique. Or ces maux, qui caractérisent la condition humaine, peuvent être soulagés par la mort... Le tournant du XV^e siècle s'efforce de résoudre cette aporie, en changeant l'objet du triomphe : de la mort, on passe au défunt et à l'œuvre qui le célèbre.

Avec Alain Chartier naît l'idée que le poète doit « dépasser sa position de vociférateur pour entreprendre une démarche de rétorsion²⁴ ». Du côté de Simon Gréban et des rhétoriciens bourguignons, la déploration funèbre se dote d'une valeur cathartique (il s'agit d'apaiser la douleur), consolatoire et, sous l'influence encore des *Triumphes* de Pétrarque, elle devient aussi le moyen de fixer la gloire immortelle du protecteur. Chastelain et ses successeurs radicaliseront cette attitude pour proclamer la victoire sur la mort. Dès lors, dans la déploration funèbre, à la plainte succède une consolation qui repose sur la gloire éternelle du défunt et que la mort, avec ses pompes funèbres réelles et littéraires, consacre au lieu de l'anéantir. Par rapport aux siècles précédents pratiquant la consolation, l'argument change : il n'est plus religieux mais séculier. « La Mort est vaincue non par Dieu mais par les hommes²⁵ » explique Thiry : le poète rappelle les hauts faits du trépassé et établit son titre de gloire, afin de le faire vivre éternellement dans la mémoire collective. La mort a désormais son utilité. Avec Molinet puis Lemaire, mais

²³ Thème développé par Claude Blum, *La Représentation de la mort dans la littérature de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 44-50.

²⁴ Thiry, « De la mort marâtre à la mort vaincue... », art. cité, p. 248.

²⁵ *Ibid.*, p. 250.

aussi, dans une certaine mesure, Cretin, « le deuil est balayé par l'apothéose, les larmes, séchées au souffle de la renommée²⁶ ».

Irina Dzero, dans un article sur la déploration marotique²⁷, revient sur le caractère « humaniste » et non chrétien des déplorations funèbres des rhétoriciens bourguignons. En effet, l'oraison funèbre antique, lorsqu'elle porte sur un individu éminent, comporte deux aspects : la singularité de l'individu loué puis la généralisation de ses préceptes pour servir d'exemple pour tous. À l'inverse, l'oraison funèbre chrétienne se caractérise par l'éloge de la simplicité des valeurs du défunt. Tout bien venant de Dieu, les individus loués ne le sont que pour leur conformité avec la doctrine chrétienne. La déploration funèbre évangélique ou réformatrice évacue donc l'individu au profit des valeurs de Dieu ; tandis que la déploration humaniste (pratiquée à la cour de Bourgogne) valorise les accomplissements singuliers de l'individu. Il ne faut pas non plus oublier que ces auteurs, tel Lemaire, écrivent aussi en tant que chroniqueurs de cour et ne choisissent pas leurs sujets ni le moment de leur rédaction... Leur rhétorique encomiastique s'inscrit dans leurs fonctions de poète courtisan, et explique sans doute leur choix d'une poésie humaniste plutôt que chrétienne, plus en conformité avec les attentes de leur public. Clément Marot néanmoins – c'est ce que démontre l'article de Dzero, sur lequel nous reviendrons – s'efforce de concilier ces deux veines, son évangélisme et son statut de courtisan.

Au terme de ce bref parcours chronologique, il faut noter la place de plus en plus centrale de la consolation, qui, parce qu'elle repose sur la gloire du défunt, englobe l'éloge dans sa rhétorique. Épidictique et délibératif sont plus que jamais liés dans la déploration funèbre. Les arguments chrétiens de la consolation, s'ils ont largement contribué à sa promotion au sein de la déploration funèbre, sont peu à peu abandonnés, ou réduits à l'état de prière finale, au profit de références humanistes, reposant exclusivement sur le travail du poète et chroniqueur officiel. Le poète qui se place au point de vue des vivants favorise évidemment la consolation par rapport à la monodie. Œuvre de circonstance s'il en est, la déploration funèbre des Rhétoriciens se fait parfois aussi, de façon masquée, la voix du conseiller moral ou politique, en vertu d'un autre rapprochement entre l'épidictique de l'éloge funèbre et le délibératif du conseil tacite.

Grâce à ces remarques théoriques et historiques sur la déploration funèbre, nous allons pouvoir aborder les poèmes de Lemaire, Cretin, Marot père et fils et étudier leur traitement des parties attendues de ce type de discours, les particularités transmises ou non de leur rhétorique encomiastique et persuasive, enfin les traces et les efforts d'une pensée cherchant à allier humanisme et christianisme dans la célébration de la mort. Nous commencerons par analyser la

²⁶ *Ibid.*, p. 251.

²⁷ Irina Dzero, « The Quill Pen in a Funeral Oration : Clément Marot Appropriates the Ancient Genre », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, vol. 33-2, 2010, p. 43-62.

pratique de la consolation chez Lemaire, « petit » indiciaire déployant, dans chacune de ses déplorations mais de façon toujours renouvelée, ses talents rhétoriques pour persuader les Grands pour lesquels il travaille. Ensuite, nous étudierons l'évolution de la déploration funèbre chez Cretin, de plus en plus marquée par les arguments chrétiens de la consolation. Une telle évolution semble avoir inspiré Clément Marot, dont les poèmes funèbres (déplorations et épitaphes) sont souvent la voix du courant évangélique qui naît dans les années 1520. Enfin, outre Cretin, rarement étudié aux côtés de Clément Marot, se trouve Jean, le père, dont certaines épitaphes semblent avoir directement influencé la pratique du fils.

II- Lemaire : l'efficacité rhétorique de la consolation

Lemaire dut s'essayer à la déploration funèbre et à la nécessité de repenser la mort et son écriture dès ses premiers écrits : il compose ainsi le *Temple d'Honneur et de Vertus* en 1503 pour Pierre de Bourbon (mort le 10 octobre 1503) et *La Plainte du Désiré* en 1504 pour Louis de Luxembourg, comte de Ligny (mort le 31 décembre 1503), qui ne fut son protecteur que durant deux mois. La *Couronne Margaritique* et les *Epîtres de l'Amant vert* s'efforcent en 1505 de consoler Marguerite d'Autriche de la perte de son époux Philibert, duc de Savoie (mort le 10 septembre 1504). Enfin, *Les regretz de la Dame infortunée sur le trespas de son treschier frere unique* et le récit de la cérémonie funèbre que donne la chronique de 1507 évoquent le décès du frère de Marguerite, Philippe de Castille (survenu le 25 septembre 1506²⁸).

1/ Le Temple d'Honneur et de Vertus : maîtrise théorique et renouvellement pratique d'une tradition

Composé en 1503 à l'occasion du décès de Pierre de Bourbon, *Le Temple d'Honneur et de Vertus* est la première déploration funèbre de Lemaire. Adressée au comte de Ligny auprès de qui il cherche désormais protection, cette déploration présente de nombreux aspects typiques des déplorations des Rhétoriciens, que nous étudierons dans le but d'établir, en quelque sorte, le point de départ à partir duquel Lemaire, mais aussi Cretin et Marot à sa suite, travaillent ces lieux et motifs. Toutefois le jeune rhétoricien qu'est Lemaire ne se contente pas de réécrire les déplorations de ses maîtres dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus* : dans ce coup d'essai, il s'efforce également de trouver sa voix et son public. C'est ce dont témoigne l'édition imprimée du *Temple d'Honneur et de Vertus*, réalisée moins d'un an après sa composition pour le comte de Ligny : non seulement cette édition force Lemaire à dédier de nouveau son œuvre (son protecteur, Ligny, est mort entretemps et Lemaire cherche alors, en vain, la protection d'Anne de Bretagne), mais en outre elle en élargit considérablement le lectorat, qui n'est plus limité aux milieux de cour²⁹. Dans cette perspective de promotion du jeune auteur, nous étudierons également les enjeux de la

²⁸ Le bref espace de temps au cours duquel Lemaire a composé tant d'œuvres funèbres n'a pas manqué d'étonner la critique faisant le compte rendu de la carrière du poète. Nous retiendrons ainsi cette formule de Martineau-Géniéys : « Il suffira, en effet, que Jean Lemaire entre dans une maison princière pour qu'on y meure aussitôt. » (*Le Thème de la mort, op. cit.*, p. 379).

²⁹ Sur ce point, voir Brown, *Poets, Patrons and Printers, op. cit.*, en particulier l'introduction et le chapitre I, p. 1-60. Elle rappelle ainsi que *Le Temple d'Honneur et de Vertus* est l'un des premiers textes « de circonstance » à être publié du vivant de l'auteur et que tout le paratexte (dédicaces et poème de Cretin) s'efforce de mettre en valeur le poète, plus que son sujet.

pastorale funèbre, inédite en langue française³⁰, et ce qu'elle induit quant à la représentation du poète, au public auquel il s'adresse, et aux limites du schéma typique de la déploration funèbre. Ce dernier point préparera l'étude de l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye* de Clément Marot, dont *Le Temple d'Honneur et de Vertus* constitue un intertexte majeur.

- **L'œuvre du « disciple de Molinet »**

Pour Martineau-Génieys, *Le Temple d'Honneur et de Vertus* reprend et amplifie un schéma typique de la déploration funèbre des Rhétoriciens : « joie, tristesse, retour à la joie, et même plus grande joie³¹ ». Lemaire, en particulier, s'inspire ici largement de Molinet, qu'il présente comme son « precepteur & parent » dans la dédicace liminaire à Ligny³². Les principaux épisodes de sa déploration funèbre sont notamment réécrits à partir de deux œuvres de son aïeul³³ : *Le Chapelet des Dames* et surtout *Le Trosne d'Honneur*. *Le Temple d'Honneur et de Vertus* est composé de trois parties. Dans un premier temps, le lecteur est plongé dans un cadre pastoral où sept bergers chantent tour à tour le bonheur, la plénitude et l'harmonie qui règnent sous la protection de Pan, incarnation allégorique de Pierre de Bourbon. Cette partie bucolique et heureuse présente un tel contraste avec les parties suivantes (la lamentation et la consolation) et d'une façon générale avec la déploration funèbre annoncée dans le paratexte³⁴, que certains critiques ont émis l'hypothèse

³⁰ C'est ce que rappelle Alice Hulubei dans *L'Églogue en France au XVI^e siècle : époque des Valois, 1515-1589*, Paris, Droz, 1938. Il faudrait cependant revoir son affirmation en rappelant que dans *L'Arbre de Bourgonne sus la mort du duc Charles* de Molinet figurent des bergers, dont les chants alternent avec les passages en prose développant la description élogieuse de l'arbre généalogique de la maison de Bourgogne (*Les Faictz et dictz*, éd. Noël Dupire, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936, t. I, p. 232-250).

³¹ *Le thème de la Mort*, *op. cit.*, p. 389. Du point de vue de la propagande politique, Martin Gosman souligne aussi le conformisme idéologique de ce prosimètre dans « Representing the *chose publique* : royal propaganda in early sixteenth-century France », dans *Vernacular Literature and Current Affairs in the Early Sixteenth Century : England, France and Scotland*, éd. Jennifer Britnell et Richard Britnell, Aldershot, Ashgate Press, 2000, p. 99-119.

³² *Le Temple d'honneur et de vertus*, *op. cit.*, p. 48.

³³ Sur ce point ainsi que sur les autres sources antiques et italiennes du *Temple d'Honneur et de Vertus*, voir Pierre Jodogne, *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1972, p. 170-203.

³⁴ Lemaire confirme le sentiment que cette première partie s'apparente à une digression dans la déploration en opposant, à la fin de la dédicace à Ligny, ces chants bucoliques à la « principale matiere » de son œuvre : « Plaise vous donc, mon tresredoubté seigneur, avant que entamer la principale matiere, prester benigne oreille aux louenges non adulateires du prince trespasé, lesquelles louenges bien méritées je, jadis frequentant sa maison & ses pays, ouyz mettre en avant aux pastoureaulx champestres en leur termes ruraux & couvers selon la matiere qui s'ensuyt. » (*Le Temple d'honneur et de vertus*, *op. cit.*, p. 47).

qu'elle ait pu être rédigée antérieurement³⁵. Sans revenir sur ce débat, nous retiendrons que Lemaire amplifie considérablement le cadre bucolique du verger dans lequel Molinet situe le début de son *Trosne d'Honneur*. Jodogne signale en outre que la forme des chansons des bergers (une alternance de huitains décasyllabiques et de dizains pentasyllabiques) est certainement empruntée au *Bergier sans solas* de Molinet³⁶. Au-delà de la forme, des thèmes voire certains vers sont explicitement repris à ce prosimètre de Molinet. Hornik relève ainsi une strophe de la « chanson seconde de Galathée bergiere » de Lemaire, réécrite à partir d'une strophe du *Bergier sans solas*³⁷ :

Gentes bergerettes,	Roseaux et rosettes
Parlans d'amourettes	Noisiers et noisettes,
Dessoubz les couldrettes,	Dansereaux, dansettes
Jeunes et tendrettes,	Musars et musettes
Cueillent fleurs jolyes,	Furent en grant bruit ;
Framboyses, meurettes,	Mais nos brebisettes
Pommes et poirettes,	Soeuffrent grans disettes ;
Flourons et flourettes	Buissoncheaux, branchettes
Sans melancolyes.	Raincheaux ne ronchettes
(<i>Temple d'Honneur et de Vertus</i> , v. 67-75)	N'ont foeulle ne fruit.
	(<i>Bergier sans solas</i> , v. 27-36)

Thèmes, style et tonalité se font rigoureusement écho. Plus exactement, dans cet exemple du *Temple d'Honneur et de Vertus*, sont réécrites plusieurs strophes de Molinet. Lemaire reprend à son prédécesseur parfois des vers entiers, ou bien des échos rimiques, ce dont témoigne cette autre strophe du *Bergier sans solas* :

Les belles fleurettes
 Aux pastoureaux prestes
 Avec les propettes
 Foeulles de caurettes
 S'envollent au vent ;
 Pommes et poirettes,
 Jadis fort tenrettes,
 Nous sont trop durettes :
 Amours amourettes
 Deviennent souvent. (v. 9-18)

Dans cet exemple (on pourrait en proposer d'autres), la réécriture se fait presque littérale. Le jeune Lemaire, lorsqu'il compose cette première partie du *Temple d'Honneur et de Vertus*, ne dissimule pas ce qu'il doit au *Bergier sans solas* de son aïeul.

³⁵ Alice Hulubei, *op. cit.* ; Henri Hornik, introduction du *Temple d'Honneur et de Vertus*, *op. cit.* ; Pierre Jodogne, « Structure et technique descriptive dans le *Temple d'Honneur et de Vertus* », *Studi Francesi*, 29, 1966, p. 269-278.

³⁶ Jodogne, *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon*, *op. cit.*, p. 174-175.

³⁷ Molinet, *Les Faictz et dictz*, *op. cit.*, t. I, p. 209-224.

La deuxième partie du *Temple d'Honneur et de Vertus* s'ouvre avec des vers en *terza rima* de l'acteur, qui raconte l'action funeste de Saturne et de Mars complotant pour « guerroyer tous les bons où qu'ilz soient » (v. 400). Leur méfait commence par causer toutes sortes de mauvais présages cosmiques qui effraient les bergers. Ils comprennent finalement, en voyant la « pasleur » d'Aurora, épouse de Pan, que ce dernier est mort. Suit une *lamentatio* de l'ensemble des bergers mais aussi « d'Aurora triste et de ses nymphes belles » (v. 563), que Lemaire rapporte au discours indirect voire narrativisé, contrairement au *Trosne d'Honneur* où elle était prononcée par Noblesse. Des lieux communs de la déploration funèbre mais aussi des motifs de la poésie des Rhétoriciens sont empruntés à Molinet, même si Lemaire en renouvelle la présentation et la disposition. Ainsi, dans la troisième et plus longue partie du *Temple d'Honneur et de Vertus*, Aurora, épuisée par son deuil, s'endort et voit en songe l'apothéose de son époux. Or dans le *Trosne d'Honneur* mais aussi, on le verra, chez Cretin, c'est l'acteur qui s'endort et qui, à son réveil, fait le récit du songe consolatoire qu'il a vu. Le songe, motif topique des déplorations des Rhétoriciens, permet à la déploration funèbre de se détacher des contingences du réel pour accéder à un plus haut sens allégorique³⁸ : celui de l'apothéose du défunt, qui lui garantit une survie par la gloire. Si, dans le *Trosne d'Honneur*, Vertu et son « Angle » narrent cette apothéose, dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, c'est Entendement qui est chargé d'expliquer le spectacle qui s'offre aux yeux d'Aurora. Celle-ci, accompagnée de sa fille et des bergers, se retrouve face à un temple dont l'entrée est ornée des lettres du prénom de son défunt mari. Ces lettres sont associées à des vertus, comme dans le *Trosne d'Honneur* ou *Le Chapelet des Dames* de Molinet (on retrouvera ce procédé développé dans *La Couronne Margaritique*). Entendement explique alors que ce temple immortalise les qualités du prince mort et fixe à jamais sa gloire. Il fait explicitement de cette glorification un motif de consolation :

Doncques pour deduyre à mon propos pretendu et te persuader que la doleance que tu faiz pour le trespas, que diz je ! trespas, non ! non ! j'ay failly, mais la transmigration de ton seigneur en meilleur lieu, n'est convenable, ne bien seant à ta dignité, ny à ton estimation. Seiche tes larmes & torche ta face arrousée de pleurs. Veulx tu ressembler à Rachel, tousjours plourant et non consolable ? Nenny ! car tu trouveras tantost matiere fertile de resjouissement. Il fault plourer ceux desquelz les corps & les noms ensemble par leur couple & ignavité sont enseveliz en oblivion perpetuelle. Mais ceulx ne sont point plourables, ne lamentables qui, par la memoire de leurs gestes vertueux, revivent et reflourissent de jour en jour et volent en la bouche des

³⁸ Sur le rôle de l'allégorie dans les poèmes des Grands Rhétoriciens, qui permet de motiver l'éloge princier, voir les analyses de François Cornilliat dans « *Or ne mens* », *op. cit.* et celles de Michael Randall, *Building Resemblance, Analogical Imagery in the Early French Renaissance*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1996. Sur ce songe en particulier, et la vision d'un Temple auquel ni l'acteur ni le lecteur n'ont accès, voir Armstrong, « Songe, vision, savoir : l'onirique et l'épistémique chez Molinet et Lemaire de Belges », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 2007, 113, p. 50-68 : selon le critique, le plus haut sens de l'allégorie est garanti, préservé par cet ineffable.

meilleurs. Laisse donc tendreur feminine et monstre cuer & constance de princesse ! Baniz tristesse de ton cuer et reprens hylarité combien que ce te soit chose presentement difficile ! (l. 844-862)

L'argument de consolation avancé par Entendement est double : non seulement les pleurs ne sont pas dignes d'une princesse de haut rang telle qu'Aurora, mais en outre ce haut rang et la gloire qui y est attachée garantissent le renom et l'éternité du défunt mari. Dans son histoire de la déploration funèbre, Thiry voit dans cet argument l'aboutissement du genre dans lequel, « de plus en plus, *Fama* triomphe de *Mors*³⁹ ». Comme chez Molinet, le temple mis en scène par Lemaire pour accueillir le défunt, de même que le monument funéraire que constitue le prosimètre à la mémoire de Pierre de Bourbon sont les deux organes, respectivement symbolique et effectif, de la « memoire (des) gestes vertueux » du mort⁴⁰. Seul le texte – celui de Lemaire mais aussi sa mise en abyme, c'est-à-dire les inscriptions des bergers sur les murailles du temple dans lequel ils ne peuvent entrer – peut se charger de faire « vol(er) en la bouche des meilleurs » le souvenir glorieux du défunt, palliant ainsi une mort douloureuse. Ainsi Lemaire fait-il de l'apothéose reprise au *Trosne d'Honneur* de son maître et modèle Molinet l'argument d'une consolation, qui apparaît, au détour d'une explication d'Entendement, comme la conséquence logique de l'immortalité acquise par la gloire, la mort n'étant rien d'autre qu'une « transmigration (...) en meilleur lieu ». Molinet n'insistait pas tant sur l'aspect consolatoire d'une apothéose qui lui servait surtout à proposer un modèle de vertu politique au successeur du prince mort. L'accueil de Pierre de Bourbon dans un temple atteste non seulement de « la survie par la gloire⁴¹ » acquise grâce à ses vertus, mais montre en outre qu'il s'agit là d'un motif de « resjouissement » qui doit chasser les pleurs. Ceux-ci étaient toutefois une réaction normale, voire nécessaire, pour peu qu'ils soient ensuite dépassés :

Tu, o tresclere princesse, fille et seur de roy ! as par pitié feminine et compassion muliebre plaint le decez de ton feu seigneur et espoux, plouré son trespas et lamenté la separation de vous deux par une grande effusion de larmes et de regretz, partans de la source de ton amoureuse poitrine. En quoy, selon le commun et naturel usaige, tu as grandement satisfait à ton office, tu as rendu ton devoir aux saintz lyens de mariage, et t'es acquittée des passions qui en tel cas surviennent. Mais aussi ne fault desormais que passes oultre, car autrement tu feroyes injure à ton bien amé et sembleroyes estre envyeuse de sa gloire. (l. 887-899)

Plainte et consolation sont intimement liées, même si Lemaire insiste ici sur le nécessaire remplacement de l'une par l'autre. L'importance de la *lamentatio* sera de nouveau soulignée, et ses

³⁹ Thiry, *La Plainte funèbre*, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁰ Sur le texte comme monument, se reporter à l'article de Diane Desrosiers-Bonin, « Le Temple des Grands Rhétoriciens », *Le Moyen Français*, vol. 34, 1994, p. 43-52, ainsi qu'à l'étude plus développée de David Cowling, *Building the Text*, *op. cit.*, en particulier les chapitres 5 et 6, p. 139-202.

⁴¹ Nous reprenons cette expression au titre d'un chapitre de Martineau-Génieys, *Le thème de la Mort*, *op. cit.*, p. 366-375.

limites questionnées, dans *La Plainte du Désiré*. Contrairement aux œuvres funèbres subséquentes de Lemaire, *Le Temple d'Honneur et de Vertus* interroge peu la rhétorique de la consolation, qui semble aller de soi, et s'efforce surtout de briller par la réécriture virtuose d'une déploration largement codifiée, par Molinet notamment. Ainsi, la description du temple⁴², l'arrivée du défunt dans cet édifice qui consacre sa survie par la gloire, son approbation par ses pairs et prédécesseurs illustres sont autant de motifs que l'on retrouve dans le *Trosne d'Honneur*. L'idée d'un Temple d'Honneur peut également provenir du *Chappelet des Dames*. Enfin, la ballade fratrisée finale, dans laquelle Entendement présente Pierre de Bourbon comme un modèle à suivre pour ses contemporains et successeurs, non seulement réécrit dans le fond la louange finale du *Trosne d'Honneur* adressée au père mort et au fils qui lui succède, mais d'un point de vue formel imite aussi *La Ressource du petit peuple* du même poète, ainsi que l'a noté Pierre Jodogne⁴³. La présentation de Lemaire comme « disciple de Molinet », sur la page de titre de la première édition imprimée du *Temple d'Honneur et de Vertus*, réalisée par Antoine Vérard en 1504, n'est rien moins que justifiée.

- **Enjeux de la pastorale funèbre**

En exploitant des lieux communs et motifs conventionnels ainsi qu'en employant de nombreuses formes empruntées à Molinet, Lemaire s'efforce de présenter une œuvre dans la plus pure tradition de la Grande Rhétorique. Toutefois, il développe le modèle de Molinet en complexifiant le prosimètre⁴⁴, en multipliant les formes poétiques (en plus de la ballade fratrisée finale et des chansons des bergers, il faut rappeler les épitaphes en sizains des mêmes bergers ou encore le rondeau entendu par Aurora en songe), en introduisant des nouveautés, telle que

⁴² Plus développée chez Lemaire que chez son prédécesseur, en vertu d'une écriture sinon « picturale » (on songe à l'injonction du peintre Jean Perréal qui incite Lemaire à écrire son *Temple d'Honneur et de Vertus* dans la dédicace à Ligny) du moins volontiers descriptive et colorée. Voir sur ce point Jodogne, *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon, op. cit.* Cette stratégie amplificatoire gouvernait aussi la représentation pastorale de la première partie du prosimètre, également inspirée de Molinet et, comme on le verra dans un autre « temple » (*Le Temple de Cupido* de Marot), semble être un exercice conventionnel du jeune poète.

⁴³ Jodogne, *ibid.*, p. 196.

⁴⁴ Nous laissons de côté l'étude formelle du prosimètre, puisque cette forme n'a aucune postérité dans l'œuvre de Clément Marot. Nous reviendrons néanmoins dans la partie suivante sur la place du vers et de la prose dans les œuvres historiques de Marot et de ses maîtres. Sur la forme particulière qu'est le prosimètre, nous renvoyons donc aux études existantes : Nathalie Dauvois, *De la satura à la bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Champion, « Etudes et essais sur la Renaissance », n° 22, 1998, p. 67-103 ; *Le prosimètre à la Renaissance*, Paris, Editions ENS rue d'Ulm, Cahiers V.L. Saulnier n° 22, 2005 ; ou encore Martial Martin, « Le prosimètre des rhétoriciens bourguignons : miroir d'une cour en crise », *Le Moyen Français*, vol. 57-58, 2006, p. 249-262.

l'emploi de la *terza rima* venue d'Italie⁴⁵ ou en développant des motifs comme la présence de la pastorale dans une déploration funèbre⁴⁶. Si tous ces perfectionnements et nouveautés peuvent être précisément considérés comme relevant du travail même du Rhétoricien, au-delà de la réécriture servile de motifs et d'ornements existants, ainsi que le montre la récente étude d'Adrian Armstrong⁴⁷, nous voudrions toutefois nous arrêter plus longuement sur la façon dont la pastorale funèbre questionne la position du poète et du lecteur dans la déploration et ses lieux communs, afin de mieux comprendre ensuite les enjeux de la réécriture marotique du *Temple d'Honneur et de Vertus* dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie*. Avant Marot, Lemaire représente en effet des bergers poètes, puis fait des « pastoureaux » du *Temple d'Honneur et de Vertus* des lecteurs et compositeurs modestes, parfois égarés ou laissés pour compte, de l'apothéose de Pierre de Bourbon. Ce faisant, il met en évidence le caractère élitiste des déplorations des Rhétoriciens, dont les conventions ne peuvent être entendues que dans les milieux de cour habitués, et en remet en question la pertinence dans le cadre d'une diffusion imprimée de la déploration, bien plus large que les seules cours dans lesquelles Lemaire cherche une nouvelle place. C'est le modèle pastoral, adopté en complément de la déploration traditionnelle, qui permet de toucher ce public plus vaste que l'on nommera par commodité « populaire⁴⁸ ».

⁴⁵ Cette forme poétique, que Lemaire exploitera encore dans la *Concorde des deux langages*, est alors un hapax en langue française.

⁴⁶ Molinet, dans *L'Arbre de Bourgonne*, ou Cretin, dans la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*, faisaient déjà apparaître un cadre pastoral dans leurs déplorations funèbres. Toutefois, ce cadre bucolique se réduit à un décor propice à une allégorie qui est l'unique propos de la déploration. Dans *L'Arbre de Bourgonne*, les chants des bergers fixent un éloge que seuls les passages en prose établissent et expliquent. L'image de l'arbre est reprise dans *La Mort Fredericq Empereur* de Molinet, poème fait d'une suite de huitains de décasyllabes, sans que des bergers n'interviennent pour dire combien cette métaphore est féconde et élogieuse : la voix poétique assume seule, dans une composition uniquement versifiée, la tristesse et la glorification consolative du défunt. Dans la déploration de Cretin, enfin, les bergers ne s'expriment pas.

⁴⁷ Dans *The Virtuoso Circle (op. cit.)*, Adrian Armstrong montre que la virtuosité exhibée et croissante des Rhétoriciens est le fruit de mécanismes intertextuels à travers lesquels les poètes qui se copient ou se répondent rivalisent d'ingéniosité et perfectionnent ainsi la technique poétique. S'il n'étudie pas en détail cette réécriture de Molinet par Lemaire, pour autant ses conclusions nous semblent parfaitement applicables au *Temple d'Honneur et de Vertus*.

⁴⁸ Ellen Z. Lambert, dans son étude *Placing Sorrow. A Study of the Pastoral Elegy Convention from Theocritus to Milton* (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1976, intro p. XII-XXIV), indique la possibilité d'une inspiration populaire, folklorique, des pastorales antiques. Elle ajoute que le cadre pastoral ôte la grandeur de la mort (et de sa déploration) : c'est pourquoi, nous semble-t-il, Lemaire juxtapose le modèle des Rhétoriciens au modèle pastoral, afin de préserver la noblesse de l'un tout en le tirant vers l'humilité et l'inspiration populaire de l'autre. Il va de soi, en outre, que le public « populaire » envisagé pour les déplorations publiées de Lemaire (en opposition aux milieux de cour) se limite aux lettrés et à ceux qui ont les moyens d'acheter des livres.

Les chansons des bergers, prononcées du vivant de Pierre de Bourbon, ont pour but d'exalter « le loz de haulteur bourbonnoise » (v. 10), selon les mots de Tityre, premier berger. Comme dans les *Églogues* de Virgile, le protecteur est représenté sous les traits du bienveillant dieu Pan « qui nous cure et tout bien nous procure » (v. 138). Ce vers léonin souligne à lui seul l'harmonie et la plénitude qui règnent dans cet univers pastoral imaginaire⁴⁹. Toutefois Lemaire, par la voix d'Amintas, le troisième berger, rappelle la modestie de son entreprise épique :

Les dieux puissants ont gens cytharisans
Auctorisans leur loz par grans estudes,
Les demy dieux n'ont que leurs bergiers rudes. (v. 120-122)

Les deux premiers vers montrent la façon dont Lemaire envisage sa tâche d'indiciaire : un métier laborieux (reposant plus sur la technique que sur l'inspiration) qui, en relatant précisément les prouesses du protecteur, appuie d'autant mieux son renom. C'est la tâche qu'il accomplira au cours de l'apothéose de Pierre de Bourbon, se faisant architecte du temple qui l'accueille et chroniqueur de ses hautes vertus et de son illustre généalogie. Mais le troisième vers nuance cette vocation d'indiciaire : pour l'heure, en présence non d'un dieu mais seulement d'un « demy dieu » (c'est-à-dire d'un duc vivant sur terre avec les bergers, pas encore sanctifié au temple d'Honneur et de Vertus), les louanges seront formulées en un style humble et non élevé, et ne seront pas appuyées par un savoir encyclopédique. Dans cette première œuvre d'ampleur, Lemaire présente donc, à côté de l'indiciaire (qui travaille essentiellement en prose), un poète bucolique, de style plus bas, à travers les figures des bergers⁵⁰.

Deux figures auctoriales distinctes apparaissent donc dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus*. Il y a d'une part les nobles auteurs, illustres orateurs et rhétoriciens, qui sont, d'après la description d'Entendement, présents au temple comme « ministres et secrétaires d'Honneur et de Vertus » (p. 89, l. 1114) :

[...] si comme Josephus, Tite Live, Cicero, Herodote, Homere, Virgille, Senecque, Suetone, Valere, Pline, Orose, Justin, Vincent l'histoial, Dante, Petracque, Bocace, Froissart, Alain Charretier, Symon Grebant, George Chastelain, Meschinot, Martin Franc, Jehan Robertet, Guaguin, messire Octovien de Saint-Gelais. (p. 89-90, l. 1115-1121)

⁴⁹ Jodogne (*Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon, op. cit.*) a émis l'hypothèse que Lemaire reprendrait dans cette première partie le récit qu'il aurait composé antérieurement d'une fête pastorale organisée par Pierre de Bourbon, pratique qui n'était pas rare à l'époque.

⁵⁰ Pour reprendre le parallèle fécond avec le prédécesseur bourguignon, notons que Molinet ne distingue pas aussi nettement la fonction des bergers de celle de l'indiciaire. Ils sont même confondus dans *Le Bergier sans solas*, dans lequel le poète revêt l'apparence d'un berger pour témoigner de son inquiétude sur le sort de la Bourgogne. Dans *L'arbre de Bourgonne sus la mort du duc Charles* – qui est une déploration funèbre – les chants en vers des bergers font rigoureusement écho à la prose de l'indiciaire qui développe la métaphore de l'arbre généalogique.

Cette liste d'auteurs, qui est au demeurant un *topos* médiéval particulièrement fréquent dans les déplorations⁵¹, établit un *continuum* littéraire entre historiens, orateurs et poètes, entre Antiquité et Moyen Âge français. On remarque que Lemaire ne mentionne pas son maître Molinet, alors toujours vivant. Cette liste pose les jalons d'une histoire littéraire dont Lemaire, par son *Temple d'Honneur et de Vertus*, est de façon implicite le plus récent représentant. Mais la figure auctoriale s'incarne d'autre part dans les bergers, refoulés aux portes du temple :

Si tost que la noble compaignie fut dedens, les portes dorées se fermerent d'elles mesmes comme en ung instant, car point n'estoit licite aux cinq bergiers, dessus mentionnez, de mettre le pied en lieu tant benit et tant sacré. Laquelle chose aussi ne prindrent en desdaing, comme ils ne devoient, ainçois, en attendant leurs dames & princesses, se mirent à tout leurs cousteaulx et greffes bien acerez à graver autour des murailles du temple chascun un epytaphe et superscription rude, mais de bonne affection, pour honorer leur prince, dont les teneurs sont cy de mot à mot représentées. (p. 93-94, l. 1230-1242)

À la noblesse de ceux qui sont autorisés à entrer dans le temple s'opposent les humbles serviteurs. Il est aisé de voir dans ces bergers une figure de l'auteur, pour plusieurs raisons. Tout d'abord ils écrivent des épitaphes : or la présence d'une épitaphe du défunt après la grande déploration en son honneur était une pratique courante des Rhétoriciens, de Chastelain à Marot. Lemaire réalise un tour de force en incluant non pas une mais plusieurs épitaphes dans sa déploration, quoiqu'aux portes du temple qui en constitue le cœur, reconduisant ainsi, d'une certaine façon, l'aspect péritextuel de ce genre. Il met en évidence la complémentarité de deux pratiques littéraires (la déploration et l'épitaphe), qui repose sur des spécificités de registre (élevé et plus humble). La rudesse du style des bergers, que l'auteur souligne et qui n'est pas sans rappeler l'aveu de Lemaire dans sa dédicace à Anne de France⁵², relève autant d'un *topos* de modestie que de la mise en valeur d'un style autre pour pleurer la mort d'un personnage éminent. Ce style différent, humble et non élevé, n'est pourtant pas de valeur inférieure, puisque les bergers, à juste titre, ne s'offensent pas de leur exclusion du temple, qui n'est pas une marque de « desdaing ». Enfin, comme les bergers, Lemaire n'a pas directement accès au temple. Rappelons que le songe est effectué par Aurora, la veuve de Pierre de Bourbon, et non par l'acteur, qui, chez Molinet, chez Cretin ou encore dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme* de Marot, était lui-même témoin d'une vision dont il rapportait le contenu et la signification aux proches endeuillés afin de soulager leur peine. Lemaire en revanche ne tient sa vision du temple que de seconde

⁵¹ Voir Cerquiglini-Toulet, « À la recherche des pères : la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge », art. cité. Nous reviendrons sur ce *topos* récurrent des déplorations funèbres, jusque dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*.

⁵² La structure qui oppose une modeste réalisation à une louable intention s'y retrouve en effet : « je, Jehan le Maire, [...] me mys à bastir ung petit eddiffice quant à la structure mais grant quant au subject dont il est fondé » (p. 44).

main : « je fuz depuis informé que le noble paranymphe Entendement s'estoit transporté... » (p. 96, l. 1287-1288). Mais même si cette vision est indirecte, Lemaire étant alors comme les bergers, exclu de l'allégorie, elle est bien présente au cœur du prosimètre... Ainsi, Lemaire est à la fois le Rhétoriqueur « disciple de Molinet » et un jeune berger au style bas et aux modestes ambitions.

Cette dualité, dans cette première grande œuvre de circonstance, semble être celle d'un auteur à la recherche de sa voie (ou voix) mais aussi de ses lecteurs. Nous comprenons en effet la présence de la pastorale funèbre en rapport avec une autre nouveauté que Lemaire institue dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus* : celle de la diffusion rapide, pour ne pas dire concomitante, de l'œuvre en édition imprimée. Cette publication, parallèle à la circulation du manuscrit en milieu courtois, permet à l'écrivain de s'assurer une source de revenus d'autant plus nécessaire qu'il est privé de protecteur depuis la mort de Pierre de Bourbon et, ainsi qu'il le rappelle dans la dédicace à Anne de Bretagne qui ne figure que dans les éditions imprimées, de celui qui l'avait remplacé dans son généreux mécénat, le comte de Ligny⁵³. Elle suppose surtout un public beaucoup plus vaste que celui des cours, pas forcément familier des déplorations des Rhétoriqueurs et de toutes leurs conventions. Les bergers, exclus du temple, semblent mettre en scène ce lectorat sinon plus populaire, du moins néophyte⁵⁴. En effet, contrairement à *Aurora*, la femme du duc de Bourbon à qui Entendement explique le sens des « ymaiges » du temple, les bergers ne voient pas dans les lettres « P », « I », « E » et « R » le nom de leur protecteur et les initiales de ses vertus :

Les autres dispuoient ensemble de la signification des lettres dont les habitz desdictes ymaiges estoient couvertes. L'ung disoit que la premiere qui avoit les PP estoit Pales, la bonne deesse des pasturaiges. L'autre affermoit que c'estoit Pallas, deesse de prudence. Puis ung autre soustenoit que la seconde qui portait les II estoit Juno. L'autre affermoit que c'estoit la deesse Isis. Et ainsi des autres. (p. 75-76, l. 714-721)

Face à un temple et à de mystérieuses initiales, les bergers, non formés à la lecture des Rhétoriqueurs, sont réduits à des désaccords, des conjectures d'ailleurs erronées. Lemaire représente ainsi un lecteur encore néophyte quant aux pratiques épigraphiques des Rhétoriqueurs,

⁵³ Les revenus de la publication imprimée d'un texte sont toutefois, au XVI^e siècle, nettement inférieurs à ceux qu'assurent une protection princière.

⁵⁴ Brown, dans *The Shaping of History...*, *op. cit.*, chap. III, p. 91-145, a montré comment Lemaire adaptait le registre et le ton de ses écrits en fonction de la diffusion de ses textes. Ainsi les manuscrits circulant dans les milieux de cour n'ont pas le même contenu que les imprimés, destinés à un public beaucoup plus large, envers lequel il fallait bien souvent se montrer pédagogue. Si Brown tire ces conclusions de son étude du *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise*, à l'*Epistre du Roy à Hector de Troye* et à l'« Allégorie sur les differends de la France et de la Papauté », écrits à l'occasion de l'affrontement entre Louis XII et le pape Jules II entre 1510 et 1512, nous pensons cependant que ces remarques décrivent déjà parfaitement l'écriture du *Temple d'Honneur et de Vertus*, œuvre courtoise circulant de façon manuscrite mais également imprimée immédiatement après sa rédaction. Sur ce point, voir également Adrian Armstrong, *Technique and Technology*, *op. cit.*, en particulier les p. 126-136.

en particulier dans le domaine de la déploration. Tout lecteur ayant même une faible connaissance des œuvres de Molinet aurait déjà deviné ce que signifient ces lettres et à quelle forme de louange leur énumération renvoie. Exclu du temple et n'en ayant connaissance que par les explications rapportées de l'acteur, ce lecteur est différent et complémentaire de tous les personnages de haut rang qu'Entendement va directement consoler, parmi lesquels se trouvent Anne de France, en premier lieu, dont Lemaire recherche alors la protection, mais aussi Marguerite d'Autriche. La diffusion courtesane est respectée dans cette déploration conventionnelle, explicitement digne d'un Molinet, du moins à la hauteur d'un Grand Rhétoriqueur montrant de quoi il est capable. Mais cette diffusion, prestigieuse et limitée, n'est plus seule : le poète qui fait imprimer son prosimètre envisage un public plus large, pour lequel le style élevé et les *topoi* ne renvoient pas immédiatement à du sens déchiffrable. C'est ainsi que peut s'expliquer le recours à la pastorale, qui n'est plus qu'un décor allégorique conventionnel mais qui suppose une rhétorique différente de celle de la déploration funèbre des maîtres bourguignons de Lemaire, et qui par là forge une figure de lecteur qui n'est plus réduite au public choisi de la cour.

Dans cette première grande déploration, Lemaire témoigne de ses talents poétiques à plus d'un titre : excellent disciple de Molinet, il surpasse même parfois le maître dans la virtuosité de son *inventio*, qui exploite plus que jamais la pastorale, dans la *dispositio* des motifs attendus et dans une *elocutio* brillante, même dans les passages en prose⁵⁵. Il dédouble la figure auctoriale en plaçant aux côtés de l'acteur architecte du temple des bergers poètes qui, largement hermétiques aux conventions de la déploration funèbre des Rhétoriqueurs, mettent en évidence sinon un épuisement de ce modèle, du moins son insuffisance dans la perspective nouvelle d'une diffusion imprimée de la déploration, ouverte à un public beaucoup plus large que celui des seuls milieux de cour. Tout en montrant qu'il sait écrire comme les Rhétoriqueurs, Lemaire indique qu'il est possible, sinon nécessaire, de déplorer autrement, surtout si le contexte de production du prosimètre évolue. Marot retiendra les potentialités d'une pastorale qui, tout en respectant les lieux de la déploration funèbre, affiche la modestie de l'auteur et préserve l'universalité des plaintes et de la consolation.

⁵⁵ À titre d'exemple, relevons dès la dédicace à Anne de Bretagne : « Si sçay je bien qu'il [Ligny] dispoit, s'il eust plus gueres demouré en vie, vous envoyer ce petit traicté consolatoire, affin que vous veissiez vos crys dedens escriptz en couleur de douleur, plains de tous plaintz, et que voz soulas qui sont las et voz rys qui sont perilz prinssent quelque sourse de ressource ; affin, aussi, que l'honneur de Bourbon bon resplendist en triumpphant, triump hast en flourissant, et flourist en accroissant par la diuturnité de tous sieclez advenir. » (p. 44-45).

2/ La Plainte du Désiré : aux confins de la *lamentatio* et de la *consolatio*

Composée dès 1504 alors que *Le Temple d'Honneur et de Vertus* n'est pas encore imprimé, *La Plainte du Désiré* évoque la mort de Louis de Luxembourg, comte de Ligny et récent protecteur de Lemaire. Elle se présente comme un autre défi pour le poète de cour en début de carrière : alors que Lemaire est de nouveau à la recherche d'un protecteur, il ne s'agit plus cependant pour lui de faire ses preuves, mais de refaire une déploration aussi riche qu'inédite – défi que le rhétoricien bourguignon n'a pas fini de devoir relever. Pour ce faire, Lemaire délaisse le maître Molinet pour se rapprocher des rhétoriciens français⁵⁶, et surtout, toujours attentif à la place du poète par rapport à ses lecteurs⁵⁷, il creuse sa réflexion sur les lieux de la déploration. En particulier, dans la *Plainte du Désiré*, la question de la consolation, de sa possibilité et de ses moyens rhétoriques, devient centrale. Elle ne s'acquiert pas au moyen d'un monument dont le texte évoquerait la construction ou l'architecture, mais à la suite d'un discours persuasif, ou plus exactement à la recherche de ses moyens persuasifs, dans une situation d'énonciation très particulière.

Dans ce prosimètre, « dame Nature » se lamente devant le corps de Ligny : « Peinture parée » et « riche Rhetoricque », qui l'accompagnent, prennent tour à tour la parole pour tenter d'apaiser son chagrin. Procédant chacune selon ses moyens, leur impact sur la tristesse de Dame Nature est mitigé : l'une obtient plus de pleurs tandis que le discours de l'autre se termine sur le mutisme de cette interlocutrice privilégiée. Pour ce qui est de la déploration, deux discours, deux méthodes semblent donc s'affronter, sans que la victoire de l'une sur l'autre soit clairement établie : aussi les lectures de *La Plainte du Désiré* ont-elles tantôt valorisé l'esthétisme de Peinture, tantôt la logique de Rhétorique, comme le montre François Cornilliat dans ses études consacrées à ce prosimètre⁵⁸. En dialogue avec ses travaux donc, notre analyse s'efforcera plutôt de concilier ces deux approches opposées, en montrant tout d'abord que les pleurs de Peinture, si maladroits soient-ils, sont une étape nécessaire pour la consolation de Rhétorique. À la faveur d'une réflexion sur la rhétorique de la consolation et en particulier sur l'*éthos* du consolateur par rapport au consolé, il s'agira de lire les propos de Peinture et de Rhétorique moins comme un montage que comme les deux parties d'un seul discours. Ensuite, dans la lignée des conclusions de

⁵⁶ Voir l'introduction de Dora Yabsley dans son édition de *La Plainte du Désiré*, Paris, Droz, 1932, p. 31-37.

⁵⁷ Voir notamment l'article d'Armstrong (« *La Plainte du Désiré* de Jean Lemaire de Belges : du manuscrit illustré aux marges de l'imprimé », *L'Analisi linguistica e letteraria*, 8, 2000, p. 139-156) par lequel il met au jour les différentes lectures orientées par la diffusion manuscrite ou imprimée de *La Plainte du Désiré*.

⁵⁸ « La couleur et l'écriture : le débat de Peinture et de Rhétorique dans *La Plainte du Désiré* de Jean Lemaire », *Nouvelle Revue du seizième Siècle*, 7, 1989, p. 7-23, repris pour l'essentiel dans « *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 741-761, puis complété dans *Poétiques de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 579-595 et dans *Sujet caduc, noble sujet*, *op. cit.*, p. 693-696.

Cornilliat, pour qui la victoire de Rhétorique sur le deuil n'est qu'en demi-teinte, nous prêterons attention aux inévitables impasses d'une consolation à laquelle il manque un destinataire réel. En effet, c'est cet aspect – l'importance du destinataire, la prise en compte de ses réactions et de son histoire particulière – que nous mettrons en valeur dans notre étude des déplorations de Marot (en particulier dans la *Déploration de Florimond Robertet* et dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*).

- **Le discours volontairement épideictique de Peinture et ses impasses**

Avant de rentrer dans l'analyse du discours de Peinture, un rappel contextuel s'impose. Lorsqu'il compose *La Plainte du Désiré*, Lemaire vient encore de perdre un protecteur et est à la recherche d'un nouveau mécène. Cette ambition est matérialisée par les deux dédicaces successives de l'œuvre, que l'éditrice moderne place l'une à la suite de l'autre à la fin de *La Plainte du Désiré* :

Et pour ce que vous, treshaulte et tresexcellente princesse, Madame Anne, royne de France et duchesse de Bretagne, par l'instinct de vostre bonté naturelle avez tenu en estime les vertus du deffunct en son vivant, [...] il m'a semblé que je ne pourroye mieux intituler ne dedier cette petite oeuvre a plus digne princesse, ne qui mieulx l'aymast que vous. Si vous en faiz ung treshumble present, vous suppliant, treshaulte et tresexcellente princesse, selon vostre clemence accoustumée, le vouloir prendre en gré, en excusant l'imbécilité de mon jeune scavoir. Et s'il est ainsi, je cuideray avoir grandement satisfait a mon desir et moyennement assouvy l'intencion de ses biens vueillans. (p. 91)

Treshaulte, tresillustre et tresbenigne princesse et ma tresredoubtée dame, Ma dame Marguerite d'Austriche et de Bourgoigne, duchesse de Savoie : Pour ce que par l'instinct de vostre bonté naturelle avez tenu en estime les vertus du deffunct en son vivant, [...] : je, vostre plus que treshumble serviteur, de ce mien labeur, tel qu'il est, vous faiz ung petit present, ainsi que par maniere de primices en vostre tressouhaicté et tresvoluntaire service : vous suppliant, ma dame, selon vostre clemence accoustumée, et l'acuite excelse de vostre tresnoble entendement, en excusant l'imbécilité de mon jeune scavoir, le vouloir prendre en gré. Et s'il est ainsi, j'auray grandement satisfait a mon desir et penseray moyennement avoir assouvy l'intencion de tous biensvueillans. (p. 92)

Dans la version manuscrite de *La Plainte du Désiré*, composée en 1504, soit immédiatement après le décès de Ligny, Lemaire s'adresse à Anne de Bretagne pour lui recommander l'œuvre (et son auteur). Une demande de toute évidence restée sans réponse, puisque Lemaire n'entrera pas à la cour de France avant 1512. Aussi, dans l'édition imprimée en 1509 par Jehan de Vingle, Lemaire reproduit la même dédicace, mais cette fois sous la forme d'une « peroration » à Marguerite d'Autriche qui l'a accueilli⁵⁹. Lemaire n'y a modifié que l'explication du rapport de l'interlocutrice à Ligny. Le reste – compliment et *topos* d'humilité – est purement recopié de l'une à l'autre version. Si la dédicace du manuscrit de *La Plainte du Désiré* se justifiait par le fait que Lemaire

⁵⁹ Sur le rapport innovant de Lemaire à la diffusion imprimée de ses œuvres, voir l'étude de Brown, *Poets, Patrons and Printers*, *op. cit.*

recherchait effectivement une protection, en revanche plus rien ne justifie cette demande dans la dédicace de la version imprimée, puisque Lemaire est depuis 1507 l'indiciaire officiel de la cour de Bourgogne. Toutefois, ce contexte d'écriture semble suffisamment important pour qu'il l'évoque, même anachroniquement, à la fin de son prosimètre. Désormais sous la protection de Marguerite d'Autriche, Lemaire rappelle qu'il n'en a pas toujours été ainsi et que *La Plainte du Désiré* ne constitue que les « primices » de ce mécénat. De fait, cette dédicace apparaît comme une clé de lecture de l'œuvre : elle a été rédigée alors que le poète ne savait à qui s'adresser pour solliciter une protection. Cela, on le verra, explique en grande partie les échecs et silences des allégories mobilisées par Lemaire dans sa déploration funèbre : en effet, Peinture termine son discours sur un aveu d'impuissance et provoque chez Dame Nature et les autres auditeurs « ung grant efforcement de sangloux impetueux, saillans de leurs dolentes poitrines comme d'ung gouffre marin » (p. 76). Mais faut-il uniformément rejeter son discours comme allant à l'encontre de la consolation ? Comment comprendre ses limites rhétoriques dans le contexte énonciatif particulier que rappelle Lemaire dans son paratexte ?

Dans notre première partie théorique, nous avons souligné l'importance rhétorique de l'empathie dans la consolation. L'*éthos* du consolateur et son rapport au consolé sont en effet centraux pour comprendre les rouages de ce type de discours⁶⁰. Ainsi, le consolateur doit d'abord peser les maux sur lesquels son discours va porter, afin de le rendre plus adéquat. C'est précisément la fonction de Peinture dans ce prosimètre. La consolation comprend donc deux étapes distinctes, sinon opposées (c'est ce que nous avons vu avec Fabri), que Lemaire incarne respectivement dans les discours de Peinture et de Rhétorique. Dans un premier temps, le consolateur insiste sur l'union des cœurs face à la douleur. Dans cette partie épидictique, consacrée aux pleurs, les émotions envahissent le consolateur qui devient un miroir du consolé. Ainsi légitimé auprès de son interlocuteur, le consolateur peut devenir un censeur. C'est donc après cette partie épидictique nécessaire qu'arrive le second temps de la consolation, clairement délibératif, qui invite à se défaire des excès de la douleur. Ce sera là, nous le verrons, le rôle assigné à Rhétorique, un rôle que Lemaire questionne aussi à la lumière de sa vocation particulière d'historiographe.

Ainsi Peinture est-elle chargée de représenter la douleur de Dame Nature. Toutefois, à la différence de prosimètres funèbres de Molinet, ou encore de pièces politiques mettant en scène une douleur ou une angoisse, comme *La Complainte de Grèce* ou *Le Naufrage de la Pucelle*, ce n'est pas l'endeuillée qui s'exprime dans *La Plainte du Désiré*, mais déjà une instance extérieure. Alors

⁶⁰ Ils ont notamment été étudiés par Claudie Martin-Ullrich dans « Conventions et bienséances du discours consolatoire », *Formes et rituels de la civilité épistolaire (XVIe-XVIIIe siècles). Actes du colloque de l'Université Stendhal (9-11 octobre 2014)*, éd. Cécile Lignereux, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

que Molinet, ou Lemaire dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, disjoignaient les instances que mobilise le discours de consolation – ce n'est pas le consolateur qui montre de l'empathie pour l'endeuillé, c'est celui-ci qui s'exprime (et exacerbe, inévitablement, sa propre douleur) avant que le consolateur ne lui fasse la leçon en termes à la fois énergiques et rationnels –, dans *La Plainte du Désiré*, la douleur est déjà ressaisie par l'allégorie. Si, dans l'ensemble, les lieux de la consolation sont respectés et ordonnés, cependant la fiction que Lemaire propose dans *La Plainte du Désiré* met en évidence une béance, celle de la parole de Dame Nature. Sa faible caractérisation (elle est muette d'un bout à l'autre du prosimètre) renvoie sans doute à l'absence d'interlocuteur concret de Lemaire au moment où il compose son prosimètre de consolation. De fait, il comble ce vide par une allégorie de la représentation, qui incarne la douleur de l'endeuillé(e), se charge de la partie épictétique et empathique de la consolation. C'est ce que confirme le premier vers de la strophe XIII : « Quant est de moy, pas n'en ay douleur moindre » (v. 97). Mais cette partie est destinée à être récusée, transformée, par une instance consolatrice plus ferme. Le dispositif rhétorique de consolation que Lemaire met en place dans *La Plainte du Désiré* est donc à la fois canonique (expression de la douleur et empathie avant de passer à une consolation appuyée) et original, puisqu'en l'absence de personne à consoler, Lemaire mobilise une Dame Nature muette et peu spécifiée, et exprime le deuil non directement par la voix de la personne à consoler mais sous les traits d'une représentation. Or, de ce point de vue (non plus rhétorique mais inhérent au choix de l'allégorie remplaçant l'endeuillé), les limites de Peinture sont évidentes : « on ne peut peindre une ombre » (v. 248). Art mimétique, Peinture va pourtant devoir s'attacher à représenter une réalité vide d'acteurs et de sens.

Cornilliat montre tout d'abord combien le discours de Peinture est désorganisé. Sa prise de parole est, selon lui, une maladresse que Rhétorique s'empressera de faire oublier, non sans mal. Nous allons commencer par revenir sur ces bévues rhétoriques de Peinture avant de montrer qu'elles étaient malgré tout inévitables voire nécessaires, ne serait-ce que pour rendre compte de la douleur partagée avec Dame Nature. Le désordre rhétorique de l'une est l'équivalent du silence de l'autre. De fait, oubliant la *captatio benevolentia*, la plainte de Peinture commence directement sur le mode exclamatif :

Triste spectacle, umbrageuse apparence,
Regart obscur, acerbe vision
Voyons nous or [...]. (v. 1-3)

Toute tournée vers une douleur qu'elle partage avec Dame Nature, Peinture propose ainsi un exorde qui, s'il ne cherche pas à rendre l'auditeur bien disposé, le rend au moins attentif – par l'accumulation des qualificatifs de sémantisme négatif – et docile – par l'aspect programmatique des substantifs et du verbe, qui portent tous sur la représentation. Peu soucieuse d'organiser son

propos, Peinture s'intéresse surtout à la façon d'exprimer une telle douleur. Ce penchant à reproduire des apparences hyperboliques se reflète d'un point de vue stylistique, puisque Peinture, en particulier au début de son discours, multiplie les figures de répétition : rime senée (vers 14 – « Malaffreant, malheureux, malapoint », qui se double d'une répétition préfixale – et vers 25 – « Dueil, double dueil, douloureux et dolent », qui joue sur les différents dérivés d'un même étymon) ou encore accumulation d'homophones (« Voyez la la, la plus belle de France », v. 30). À l'opposé de cette démonstration de rhétorique seconde, le *topos* d'humilité qui conviendrait n'apparaît qu'à la fin de son discours :

Or doncq, ma seur, il fault bien qu'on desploye
Vostre tresor, car mes sens y defaillent :
Ma main refuit, mon engin se reploye [...]. (v. 241-243)

Cette protestation d'humilité est d'ailleurs moins une *captatio benevolentiae* tardive que l'aveu d'une réelle impuissance à rendre compte de la douleur de Nature. À ce désordre rhétorique correspond un manque de rigueur métrique, puisque les huitains de Peinture ont une structure de rimes en *abaabbcc* où *a*, *b* et *c* oscillent entre rime féminine ou masculine, sans régularité apparente (contrairement aux strophes de Rhétorique, et alors que la règle de l'alternance des rimes féminines et masculines se met peu à peu en place). Le discours de Peinture, abandonné à la douleur, s'égaré parfois quant au registre attendu : ainsi, après une invective topique contre la mort, Peinture s'en prend même à Dame Nature qui a laissé périr le comte de Ligny :

Ha ! fiere mort, horrible et pestifere,
As tu osé, sans respit, sans recoeuvre,
Faire tarir ung si noble chief d'œuvre ?

Et vous, hélas ! Nature, noble dame,
Ou estiez vous ? Que faisiez vous alors ? (v. 62-66)

Elle revient immédiatement après sur cette accusation injustifiée, fermant ainsi la parenthèse d'une accusation littéralement hors de propos, puisqu'elle relève d'un registre judiciaire et non épideictique :

Las ! qu'ay je fait, Nature, ma maistresse ?
Je vous ay point, la ou je vous deusse oindre.
Vous en avez desja si grant destresse
Que impossible est d'y accroistre tristesse :
Et outreplus je vous suis venu poindre.
Mercy vous crye, et vous viens les mains joindre :
Car je scay bien que faulte n'y a lieu,
Mais tel estoit le bon plaisir de Dieu. (v. 81-88)

Ces accusations, et le rejet de la faute sur un ordre divin, ne sont pas sans rappeler *La mort du Duc Philippe, mystere par maniere de lamentation* de Chastelain. Ce dévoiement rhétorique, mimétique de l'égaré des sens lié à la douleur, est temporaire, et il est important pour Peinture de retrouver

les bonnes dispositions de Nature envers elle (« mercy vous crye »). Peinture a parfaitement conscience de sa faute rhétorique, parce qu'elle a une conséquence contraire à ses vues (« je vous ay point »), et à cette occasion elle révèle la véritable *propositio* qu'elle s'est fixée, qui relève de son devoir de consolation : « oindre » Dame Nature, c'est-à-dire représenter la douleur de telle façon qu'elle conduise déjà à un apaisement. De fait, Peinture passe incidemment d'une fonction de représentation (d'une douleur désincarnée) à une fonction persuasive : transfigurer l'expression de cette peine pour produire un effet cathartique, déjà consolatoire. À nouveau, la distribution des rôles imaginée par l'auteur témoigne d'une impasse que seule pourrait lever la spécification de Dame Nature en une personne tangible à consoler. En effet, le fait que Peinture (en tant que « pedisseque ») est censée la consoler tout en exprimant (en tant qu'art mimétique) la douleur de celle-ci – alors même que structurellement, dans les plaintes des modèles de Lemaire, c'est la victime (directe ou indirecte) qui s'exprime elle-même, qui pleure et s'enfonce dans la souffrance avant d'en être (en partie) tirée par une autre instance – est déjà trop solliciter Peinture, revient à lui prêter des vocations oratoires qui n'ont pas trouvé de fondement, d'auditeur.

De fait, Peinture se rend compte que pour accomplir plus efficacement cette nouvelle tâche non plus seulement mimétique mais persuasive, esthétique et cathartique, elle doit avoir recours à ses propres « moyens ». Or ceux-ci ne reposent pas sur la « parole » (v. 94, attribut de Rhétorique), car son art est avant tout visuel :

Mais non pourtant esvertuer me vueil
 Par tous moyens, se g'y puis or attaindre,
 Ses grandz douleurs au vif tirer et paindre,
 A tout le moins ce qui s'en voit à l'œil :
 Si me convient faire ensemble ung recueil
 De tous mes biens, mon art et mon scavoir [*siz*],
 Pour le portrait de sa tristesse avoir. (v. 98-104)

Peinture se fixe un objectif limité, mais qu'elle pense, pour cette même raison, pouvoir remplir : représenter⁶¹ la « tristesse » de Dame Nature, sa douleur éprouvée à la vue du comte de Ligny mort. Elle mobilise pour ce faire couleurs et peintres illustres, qui sont ses « alumnes » (v. 121). Ce nouvel objectif a un aspect rassurant pour Peinture, qui se détourne de la plainte de ce qui n'est plus pour énumérer ce qui est, ce qu'elle a :

J'ay pinceaulx mille, et broses, et ostilz ;
 Or et asur tout plain mes cocquillettes :
 J'ay des ouvriers tant nobles et gentilz,
 Engins soubdains, agus, frecz et subtilz :

⁶¹ Pour désigner le travail de Peinture, Lemaire emploie l'expression « au vif tirer et paindre », qui est une des formules traditionnelles pour dire « l'hypotypose » ou l'*evidentia*. Peinture remotive cette expression figurée, et Lemaire suggère par là que son travail est bien une des facettes de celui du poète de cour chargé d'écrire la consolation, avant que les outils de Rhétorique ne prennent le relais.

J'ay des couleurs blanches et vermillettes :
D'inventions, j'ay plaines corbeillettes :
J'ay ce que j'ay, j'ay plus qu'il ne me fault,
Si n'ay point peur d'avoir aucun deffault. (v. 105-112)

Le vide causé par la mort a laissé place au plein des talents et outils de Peinture. Dans ce domaine, Dame Nature semble assurée que Peinture ne commettra pas d'erreurs. L'énumération se poursuit d'ailleurs avec une liste de peintres contemporains de Lemaire (v. 113-128), qui appuie les aptitudes retrouvées de Peinture. À partir de cette prise de conscience, son discours semble plus assuré : les impératifs (« Besoignez » v. 121, « Faictes » v. 129 et 134, « Laissez » v. 136, etc.) scandent les strophes et témoignent de la maîtrise de son œuvre. Son programme pictural – la description de Dame Nature endeuillée – est l'occasion de revenir sur les perfections qu'elle avait prêtées à Ligny et donc de procéder à l'éloge du défunt attendu dans toute déploration funèbre (strophes XXI et XXII). Cet éloge a pour but de normaliser la réaction pourtant hyperbolique de Dame Nature : à grande perte, grande douleur. Significativement, il porte sur l'aspect physique du défunt, quoique cette grandeur de corps soit conventionnellement le signe d'une grandeur d'âme, ce que révèle Peinture elle-même : Ligny avait « le cueur de mesmes le corsaigne » (v. 168). En outre, la « pedissecque » suggère que Dame Nature a « pourtraict » Ligny « sans imperfections » (v. 163), prêtant à sa maîtresse les mêmes fonctions de représentation qu'elle-même – ce qui corrobore l'idée que Lemaire mobilise l'allégorie de Peinture pour combler le vide éthique de celle de Dame Nature. S'adressant à ses « alumnes » auxquels elle donne les consignes pour la composition d'un tableau représentant la douleur extrême de Dame Nature, Peinture rappelle ainsi que cette douleur n'est pas démesurée :

Estes vous doncques esbahis orendroit,
Se Nature est pensive et soucieuse
Quant elle voit que la Mort, qui mordroit
Sur le dur fer, luy tolt ainsi son droit
Par sa rigueur rude et mal gracieuse ? (v. 177-181)

La douleur de Nature n'a rien d'étonnant et la maîtrise caractérise à nouveau le discours de Peinture. Celle-ci présente son œuvre comme un « miroir » (terme employé par Rhétorique, v. 30) de cette peine justifiée. En s'efforçant de la circonscrire dans une œuvre picturale, en la partageant, elle saisit une douleur et la rend susceptible d'être écartée, mais par d'autres moyens que les siens, à la faveur d'une partie délibérative. C'est là la « ruse » de la consolation, discours nécessairement double et d'apparence antithétique.

Mais il faut encore déterminer pourquoi Lemaire change d'orateur pour procéder à la deuxième partie de la consolation. En d'autres termes, en quoi les « moyens » de Peinture montrent-ils leurs limites en ce domaine ? Non seulement Peinture ne parvient pas à transfigurer

la douleur et, de fait, la répète et l'accroît (c'est le point de vue de Cornilliat) mais en outre son art visuel – pourtant si rassurant de plénitude et motivé par le goût de Ligny : « Painctres prudens, le deffunct vous aymoit », v. 201 – n'est pas propre à rendre compte d'une douleur absolue. En effet, lorsque Peinture veut préciser la façon dont elle souhaite voir représenter la douleur de Dame Nature, elle n'a guère recours à une sorte d'*ekphrasis*, comme on pourrait s'y attendre. Celle-ci est limitée à quelques vers :

Encores plus, tirez la moy fort brune,
Loingtaine à l'œil par bonne perspective,
Souffrant eclipse, ainsi comme la lune,
En quelque forme estrange et non commune,
Pour demonstret qu'elle est lasse et chetifve.
(v. 217-221)

Ces indications de couleur et de composition sont bien inférieures au nombre des comparaisons empruntées au domaine littéraire :

Et qu'on la face ainsi que estoit jadis
Andromacha, quant d'ung cueur desolé
Son mary veit murtry et affolé.
[...]
Paignez Nature obscure, obnubilée,
Aupres du corps, miserable, eperdue,
Comme impossible à estre consolée,
Comme Thamar par force violée,
Comme Venus, qui sa joye a perdu
Quant elle vit la personne estendue
De son mignon Adonis le tresbel,
Ou comme Eva plourant son filz Abel. (v. 198-200 et 209-216)

S'il relève du métier de Peinture de songer aux modèles antiques pour traiter son sujet (et les noms cités renvoient à des scènes canoniques qui peuplent et structurent l'imaginaire éthique de la représentation du deuil), cependant l'allégorie ne sort pas de la comparaison : ne parvenant pas à caractériser Dame Nature, elle a recourt à d'autres représentations qui l'éloignent du portrait de Dame Nature alors même qu'elles devraient l'en rapprocher, lui permettre de la comprendre et de la caractériser. Peinture développe sa conception de la douleur au moyen de comparaisons portant sur l'histoire, la mythologie antique ou biblique et avance, comme le fera Rhétorique, un programme de travail répondant à la tâche qu'elle s'est vue confier. Le problème, c'est que la réflexion de Peinture sur les modèles d'une telle douleur la conduit à supposer que Dame Nature doit être représentée « comme impossible à estre consolée⁶² » (v. 211) : si Peinture parvient à

⁶² Ce point nous semble devoir être souligné : Peinture ne postule pas que Nature est « impossible à consoler », elle dit que sa douleur est telle qu'elle *semble* ainsi (or c'est cette apparence que Peinture veut représenter). Ce modalisateur ne rend pas contradictoire le renversement opéré par Rhétorique, qui ne

représenter la douleur, alors elle la fige et empêche toute conversion consolatoire. C'est devant ce paradoxe qu'elle se voit contrainte d'abandonner : alors même qu'un savoir historique et artistique plus large la mettait sur la voie de la réussite (la représentation artistique et potentiellement cathartique de la douleur), Peinture abandonne cette démarche pan-artistique et historique à Rhétorique, dont l'éloquence délibérative sera plus à même d'émouvoir Dame Nature, de la faire sortir de son vide émotionnel et éthique.

La démarche de Peinture (éloge du défunt, empathie avec Dame Nature) n'est pas rejetée comme inutile, mais elle ne peut être proprement accomplie. Peinture explique ainsi son revirement :

Non ! Laissez tout ! Vous n'y scauriez toucher :
Vous n'y pourriez à mon gré satisfaire.
Ce cas icy est si hault et si chier
Qu'on ne scauroit en sorte le coucher
Condigne assez, selon le triste affaire :
Car Nature est, pour venir au parfaire,
Plus trouble en cueur qu'oncqs ne la paigny,
Pour le trespas du comte de Ligny. (v. 233-240)

Peinture ne remet pas en cause sa *propositio* (décrire la douleur de Nature) mais, de nouveau, ses moyens. D'une part, ces vers suggèrent que ses « alumnes » ne sont pas capables de peindre une douleur si grande : il y a un problème de degré, même si cela relève également de la prétérition. Les limites portent aussi sur la nature et la fonction de la représentation : si Peinture achève son tableau, alors elle fige ce qui n'est encore que « trouble » chez Dame Nature, ce qui pourrait être sauvé. Quoi qu'il en soit, ce que Peinture se reproche, ce n'est pas l'objectif rhétorique de son discours, mais l'efficacité de ses moyens. Au moment où Peinture exploite au mieux ses ressources, celles-ci s'avèrent aller à l'encontre du projet rhétorique d'ensemble (la consolation) dans lequel elle devait assurer la première partie plaintive. C'est pourquoi Peinture se tourne vers Rhétorique, espérant que les paroles qu'elle-même avait rejetées au profit d'une expression picturale qu'elle maîtrisait mieux seront plus adaptées au discours nécessairement mobile de la consolation⁶³. Peinture fait donc appel aux « motz dorez » (v. 245) de sa « seur », faisant référence aux aphorismes de Caton, pour qu'ils réalisent comme eux l'alliance d'une pensée imagée, terrestre, mais transformant leur interlocuteur grâce à leur efficacité rhétorique.

s'étend plus sur les aspects négatifs de la douleur de Nature mais sur les éléments positifs des accomplissements de Ligny.

⁶³ Dans « *Or ne mens* », Cornilliat montre ainsi que Peinture et les arts plastiques, avec leur débauche de couleurs et de formes, sont et seront mieux à leur place après que la rhétorique a fait son travail consolateur, comme le montrera *La Couronne Margaritique*.

- **Une consolation amorcée par Rhétorique**

Alors que l'assistance est au comble de la douleur, Dame Nature fait signe à Rhétorique de s'exprimer. Voulant comme sa sœur « circumscrire » (v. 77) le deuil, Rhétorique ne va toutefois pas chercher à le reproduire à cette hauteur, mais s'efforce de l'expliquer, de l'apaiser, d'en tirer une leçon pour les vivants. Partant de la douleur extrême que Peinture a essayé de reproduire, Rhétorique procède par glissements successifs, afin de mener insensiblement son interlocuteur sur la voie de la raison et de l'apaisement. Elle donne ensuite les principes de sa consolation, qui se présente sous forme programmatique :

Vous parferez du Désiré la plaincte [...]. (v. 475)

Étant inachevée, Cornilliat questionne à juste titre son succès dans ses études sur *La Plainte du Désiré*. La consolation de Rhétorique est entravée par deux biais : l'un étant inhérent à tout discours délibératif, l'autre se rapportant aux conditions d'écriture de Lemaire. D'une part, comme toute forme de persuasion, la consolation ne peut être attaquée frontalement, ce que Rhétorique se garde bien de faire. Ensuite, comme l'allégorie change subtilement de destinataire, adressant sa consolation non plus à Dame Nature mais à « Dame France » (v. 342), elle indique la voie pour une consolation non pas allégorique (comme elle) mais historique et politique. Cependant, en l'absence de clé pour résoudre l'allégorie de Dame France, c'est-à-dire en l'absence d'un destinataire clairement identifié (ce que confirme le paratexte de *La Plainte du Désiré*), Lemaire ne peut accomplir pleinement cette consolation qu'il souhaite « historienne ».

Rhétorique ne remet en cause ni la *propositio* de Peinture (qui tient dans la lamentation), ni ses moyens limités. Si le ménagement de sa sœur, dans les premières strophes de son discours, relève évidemment du *topos* d'humilité, toutefois son extension sur quatorze strophes (au terme desquelles Rhétorique donne enfin son programme de consolation) laisse penser que Rhétorique questionne, nuance, complète sa sœur plus qu'elle ne la contredit. Ainsi, elle revient longuement sur la question des « moyens » et oscille entre renoncement – un tel deuil est inexprimable – et convocation de tous les poètes, de tous les arts, non parce que leur alliance permettra de tout exprimer, mais parce qu'elle pourra au moins témoigner des vertus du défunt, à la fois amateur de peinture, de musique et de poésie. Rhétorique commence par mettre en balance les facultés de Peinture et les siennes, et conclut que si sa sœur a échoué, ses mots ne seront guère d'un plus grand secours :

Doncq se Nature, estant jadis risible,
Belle en regart, flourissant au possible,
Est a present en laideur sans cesser,
Et n'est à toy tirable ne pingible,
Comment sera son dueil a moy dicible,

Ny a autruy cler ou intelligible ?
Je ne le scay dire ne penser. (v. 64-70)

Ce dernier vers place même Rhétorique – momentanément et sans doute par humilité oratoire – en-deça de Peinture, qui avait au moins « pens(é) » la douleur à travers les modèles culturels antiques et bibliques. Peter Eubanks, dans son article « The Limits of Renaissance Aesthetics⁶⁴ » interprète l'incapacité de Rhétorique comme une faiblesse du texte, qui ne peut s'élever à la hauteur du deuil, tout en en suggérant la gravité. Cette faiblesse affichée nous semble plutôt être la conscience de Rhétorique que la tentative de Peinture est vouée à l'échec car elle empêcherait le nécessaire dépassement de la douleur qu'est la consolation. Le revers essuyé par Peinture s'en trouve non seulement expliqué, mais aussi exploité en vue de faire avancer la déploration vers la consolation. Malgré cet aveu d'impuissance, en partie topique et en partie argumentatif, Rhétorique examine tout de même ses moyens et énumère à son tour les « [s]iens » (v. 114). Par ce terme, elle signale d'emblée qu'elle n'est pas dans une relation hiérarchique avec les poètes et orateurs, mais que ceux-ci sont l'incarnation, chacun à leur façon, de sa vocation. Dans les strophes VIII à X, les œuvres des poètes antiques et modernes, morts et vivants, sont toutes appelées pour aider le porte-parole de Rhétorique, qui n'est autre que « Jehan le Maire⁶⁵ » (v. 138). Ils lui servent d'autorité, sur laquelle fonder la possibilité de sa déploration. Si Rhétorique ne dispose d'« autre moyen » (v. 141), cela ne l'empêche pas de demander le secours des « Musiciens » (v. 146), dont elle énumère de nouveau les grands noms contemporains. La convocation de tant de « bons nobles anciens » (v. 185) ne sert toutefois plus à pleurer le mort, ou à produire une « musicque larmoiable » (v. 155) mais à rendre hommage à Ligny qui était esthète. À cette occasion, la peinture trouve sa place dans la déploration de Rhétorique :

Qui ayma plus paincture sumptueuse,
L'art de bien dire, histoire fructueuse,
Musicque aussi, douce et voluptueuse,
Ou qui mist plus son estude en tous biens ? (v. 186-189)

Ce glissement (remarqué par Cornilliat) en appuie un autre, que Rhétorique mène parallèlement : c'est le passage de la représentation des pleurs à leur cause, le rappel des hauts faits de Ligny. Rhétorique ne cherchera pas à exprimer le deuil, mais à rappeler les prouesses du défunt : cette tâche, moins ardue, est plus propre à « adoucir ce dueil qui aultre passe » (v. 195).

⁶⁴ Peter Eubanks, « The Limits of Renaissance Aesthetics : Jean Lemaire de Belges's 1504 *Plainte du Désiré* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 70-1, 2008, p. 147-155.

⁶⁵ Lemaire a ainsi de nouveau recours au *topos* de la liste d'auteurs, qui cette fois se concentre sur les poètes élégiaques de l'Antiquité au temps présent : figurent ainsi Virgile, Catulle, Chartier, Millet, Greban, Robertet, Chastelain, Saint-Gelais, Molinet, Cretin et d'Auton (v 106-126).

Forte de l'aide de tous les poètes et musiciens, ayant établi sa *propositio*, Rhétorique peut donc annoncer le déroulement de sa consolation, à partir de la strophe XV. Elle commence par entériner la nécessité d'un fonctionnement en deux temps de la déploration (pleurs puis joie) :

Or meslez doncq telle armonie ensemble,
Que tout ainsi que maint chesne et maint tremble
Orphie esmeut a le suivre et l'ouyr,
Ainsi vous tous faictes tant qu'il nous semble
Que tout le monde en sa machine tremble,
Et que maint fleuve et maint rochier s'assemble
Pour de vos chants en grand pitie jouyr. (v. 197-203)

Dans un premier temps, Rhétorique établit la nécessité de céder à l'émotion, aux pleurs. Le consolateur doit en effet commencer par manifester de l'empathie pour le consolé, de façon à pouvoir se faire entendre de lui, et avoir ensuite la légitimité de lui adresser des remontrances soigneusement pesées⁶⁶. De fait, Rhétorique justifie la nature purement épидictique du discours de Peinture. En revanche, elle insiste, à travers la figure d'Orphée – poète et musicien comme le sont ses « amy[s] » (v. 127) – sur la beauté de ces chants, leur « armonie » propre à ravir l'assemblée. Ce faisant, elle remet en cause les maladresses rhétoriques de Peinture (versification désordonnée et jeux sonores intempestifs) et sa nature purement mimétique, et promeut à la place une poésie capable de transfigurer la douleur en art et mettre ainsi l'endeuillé sur la voie de la consolation. Cette transfiguration, en outre, n'intervient pas après la saturation des moyens exclusifs de Rhétorique, mais au terme d'une ouverture à la musique, la poésie et la rhétorique. Au sein de cet ensemble, Rhétorique elle-même emploie des strophes mieux agencées, plus harmonieuses : des quatorzains de schéma *aabaaabcbcbcb*, où *a* et *c* sont féminines, et qui se divisent régulièrement en deux septains reliés par la récurrence d'une rime *b* masculine. Rhétorique entérine donc les pleurs de Peinture, qui créent une empathie nécessaire, mais pas sa forme, inévitablement trop fixe, qui n'agit pas comme le lénifiant préparant les arguments de la consolation. C'est la Musique, art immatériel (capable de s'accommoder de l'absence de résolution de l'allégorie de Dame Nature) et lié au temps (donc moins enclin à fixer et pérenniser la douleur), qui est expressément chargée de pleurer, et par là de résoudre l'aporie héritée de Peinture. Rhétorique peut ainsi basculer vers le deuxième temps de la consolation :

⁶⁶ Pline le Jeune insiste, dans une lettre à Efulanus Marcellinus sur le décès de la fille d'un ami commun, sur la nécessité de respecter les deux temps de la consolation : « Ainsi donc, si tu lui envoies une lettre à l'occasion d'une douleur si légitime, souviens-toi d'user, pour le consoler, de paroles qui n'aient pas un ton de remontrance et trop de fermeté, mais de la tendresse et de l'humanité. [...] C'est un fait : une blessure encore fraîche redoute la main qui la soigne, puis la tolère et la recherche spontanément. De même, au début, la souffrance rejette et refuse les consolations, puis en ressent le besoin et, quand elles sont apportées avec ménagement, trouve le calme. » (*Lettres*, éd. Hubert Zehnacker et trad. Nicole Méthy, Paris, Les Belles Lettres, 2009-2012, livre V, 16, 10-11, p. 74).

Et puis acop, par euvre controverse,
 Faictes changer l'efficace diverse,
 En semonnant nature à resjouyr :
 Affin que Mort ayt passion adverse,
 Et que la triste, outrageuse, perverse,
 Ayt tel despit que ou fons d'enfer se verse,
 Et faulse Envie ayt haste a s'enfouir. (v. 204-210)

Ce revirement subit – et cette fois postérieur au travail préalable que Musique, et non plus Peinture, est chargée d'effectuer – signale et justifie le changement de type de discours entre Peinture et Rhétorique. Procédant « par euvre controverse⁶⁷ », son « efficace », c'est-à-dire sa *propositio*, son but, est modifié dans une perspective argumentative : la réjouissance des auditeurs ne vient plus de la beauté du texte mais de son contenu persuasif, de son « sermon ». La déploration, selon Rhétorique, exige de passer de l'épidictique au délibératif. Il s'agit ainsi de lutter contre la Mort et l'Envie, allégories de la douleur et du vide causés par la mort de Ligny. Leur présence, largement illustrée, normalisée par Peinture, doit à présent être expliquée pour être restreinte, combattue.

S'il nous a semblé important de montrer comment les discours de Peinture et de Rhétorique n'étaient pas – dans leur intention – opposés mais complémentaires, nous souscrivons du reste complètement à l'analyse des arguments de la consolation de Rhétorique proposée par François Cornilliat. Tout d'abord, il note que l'invective de Mort et d'Envie, topique des déplorations funèbres, sert ici en outre à faire avancer la consolation, puisqu'elle est l'occasion de revenir sur les causes du décès de Ligny et de vanter les mérites qui l'ont conduit à s'attirer les foudres des vices et de leurs représentants. Cette double utilité de l'invective, qui se déploie des strophes XVI à XXV, est parfaitement illustrée dans ces vers :

Tant qu'elle a peu, sa malice celée
 A la vertu estaincte et reculée
 Du bon des bons, dont illec gist ici le corps,
 Et a toujours sa prestance foulée. (v. 295-298)

Le triomphe de Mort et d'Envie ne se justifie que parce qu'elles étaient brimées du vivant de Ligny, et il suffit que son action soit rappelée et reconduite pour qu'elles soient de nouveau vaincues. Ce succès de Rhétorique est matérialisé par les proverbes qui concluent les strophes XXIV et XXVII, qui rappellent le style de Molinet et qui sont l'illustration d'une vérité générale issue des faits particuliers de la vie et de la mort de Ligny. Cornilliat montre en outre que Rhétorique, vers le milieu de son discours, ne s'adresse plus à Nature mais à « Dame France »

⁶⁷ Formé sur *contra* et *versus*, le latin *controuersus* (et *controuersia*) désigne un débat, avec discussion *contra*. Ici, le *contra* est le passage de tristesse à joie, de la plainte à la consolation ; le *uersus* correspond au *vertir* du « convertir » de Fabri (cité *supra*) : « nous nous convertiron [sic] en consolation ».

(v. 342). Avec ce glissement, l'allégorie (dont Cornilliat a justement commenté le caractère ténu, du fait que Nature ne s'exprime jamais) devient histoire, politique. Les comparaisons de Rhétorique ne sont pas empruntées au domaine artistique, comme le fait sa sœur, mais à l'histoire, réservoir d'*exempla*. Évoquant les vertus de Ligny, elle le décrit ainsi :

Celuy qu'on lit, en cronicque et histoire,
N'avoir jamais apporté que victoire
En France noble et a son bien public :
Celuy qui sceut de guerre autant le stille
Que Marius, qui par facon subtile
Eut en ses mains Jugurtha prins au bric ;
Celuy qui feut aussi preux que Camille,
Qui triumpna ainsi que Paul Emille
Du Roy perses, dont il eut honneurs mille :
Celuy qui print le seigneur Ludovic. (v. 243-252)

Cornilliat souligne à juste titre l'importance du support écrit pour fixer la renommée de Ligny (« celui qu'on lit ») et procéder à la consolation. Rhétorique amorce cette chronique des exploits de Ligny en Italie mais en renvoie l'achèvement aux « nobles acteurs » qu'elle a convoqués :

Nobles acteurs, mon seul espoir unicque,
Qui compilez ou histoire ou cronicque,
N'oubliez pas de coucher par escript
Que la Mort brune, au regart gorgonique
Et faulse Envie, horrible et plutonique,
En cuydant faire un grant exploit inicque,
Ont mis ou ciel ung tressublime esprit. (v. 435-441)

Ce sont les « cronicque[s] » qui établissent la gloire du défunt, et non les poètes ou orateurs. Cornilliat signale également que l'importance des recherches historiques suppose une attention à la dimension temporelle de cette consolation. Ces recherches sont encore à mener, les grandes histoires à écrire, et ce sont elles qui complèteront la consolation de *La Plainte du Désiré*. Celle-ci ne peut en effet opérer sans le secours du temps, et c'est une des raisons qui explique l'aspect programmatique du discours de Rhétorique, l'emploi du futur lorsqu'elle donne ses consignes à ses orateurs.

Après *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, Lemaire doit donc écrire une consolation qui ne repose plus sur un temple érigé par le poète, sur l'imagination d'un ordre cosmique rassurant que quelques biographèmes (ceux du défunt autant que ceux de l'endeuillé) viendraient appuyer. Cela ne veut pas dire que ce type de consolation est à proscrire. Rhétorique tend bien vers l'apothéose de Ligny lorsqu'elle fait du lion de son écu une étoile du zodiaque :

Dresse ung petit ou Zodiac la veue !
Voy ung lyon a la crigne houssue
En champ d'argent, tout cler et tout vermeil !
La queue il a redoublée et fourchue :

Dessus l'espaulle a une croix tissue,
Qui de Savoie autresfois est yssue [...]. (v. 393-398)

Les notes de l'éditrice nous rappellent que l'écu de la maison de Luxembourg-Ligny porte un lion à la queue fourchue et nouée. Mais cette apothéose ne s'étend que sur deux strophes et surtout, son explication ne vient pas *a posteriori* (l'acteur nous explique tous les symboles à la gloire du défunt) mais *a priori* : ce sont les hauts faits de Ligny narrés dans les chroniques qui mettront tellement en valeur son écu qu'il en deviendra céleste. La déploration funèbre et en particulier la consolation passent désormais par la compréhension d'une Histoire. À la facilité des pleurs succède un « Labeur historien » : une telle démarche, appliquée à la déploration, évoque en effet toute la poétique de Lemaire, tendue entre l'attrait de l'épidictique et la vocation historique, laborieuse mais plus juste, qui se reflète avec plus de force encore dans la *Concorde des deux langages*. C'est donc à nouveau la question de la méthode qui est au centre de la déploration. Car *in fine*, dans *La Plainte du Désiré*, la consolation repose sur le même argument que dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, explicitement formulé par Rhétorique :

Le corps pourra bien retourner en cendre,
Mais le renom ne peut en oubly tendre :
Car nul bienfait jamais ne desperit.
Pourquoy vueillez, sans longuement actendre,
Tant labourer, et a ces fins pretendre,
Que du bon conte on puist le los entendre,
Qui par tout siecle en triumphe flourit. (v. 442-448)

La gloire du défunt, accomplie par le prosimètre, doit suffire à persuader que les pleurs sont vains et que la mort est bénéfique. Mais contrairement à ce qui se passe dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, la représentation grandiose du défunt de *La Plainte du Désiré* et toutes les ruses et glissements rhétoriques à des fins persuasives ne permettent pas une consolation pleine et entière. Il faut encore « labourer ». Au mieux, elles mettent au jour un point de vue différent de celui de Nature, qui se tait :

Car se Nature en est de douleur taincte,
Le ciel s'en rit, et en a joye mainte,
Veu qu'il est or de ses habitateurs. (v. 470-472)

« Nature », l'allégorie silencieuse, représente à présent l'aspect sensible des hommes, et s'oppose ici au « ciel » de la renommée établi par les chroniques, qui revêt aussi une dimension chrétienne, celle de la promesse du salut pour le défunt. S'il est normal de pleurer ou du moins de manifester, à des degrés divers, de la peine, ce que Nature fait encore, il existe un point de vue selon lequel on peut se réjouir de la mort. Rhétorique, par les consignes données à ses « amy[s] », a démontré l'existence de ce point de vue, mais ne l'a pas pleinement adopté.

Cela revient à poser la question, à nouveaux frais, du sens de l'inachèvement de *La Plainte du Désiré*. Pourquoi Lemaire revendique-t-il tant l'importance du « Labeur historien » sans l'accomplir ? Notre explication repose sur les conditions d'écriture concrètes de Lemaire, et la façon dont il les met en scène dans *La Plainte du Désiré*. Elle complète, sans l'exclure, le point de vue de Cornilliat, qui soulignait l'importance du temps pour opérer la consolation. Lemaire apparaît en deux occasions dans *La Plainte du Désiré*. Dans les passages en prose, il est le témoin de la scène et des discours qui se tiennent. Présent à Lyon, il est « excité par le miserable tumulte d'une tourbe plourante, et par la vehemence de leurs trenchantz regretz » (p. 67). Cette dimension autoptique est confirmée par la fin du prosimètre, où Lemaire est non seulement présent, mais en plus un élément biographique nous est rappelé à son sujet. En tant que poète de cour, il vient à peine de finir la déploration de son précédent protecteur :

Et pour ce que je tenoye encores en ma main la rude plume laquelle en recente memoire tellement quellement avoit descript le trespas du feu tresbon prince bourbonnois, et son exaltation au temple d'honneur et de vertu, ilz jugèrent de primeface, par sentence unanime, que ceste seconde matiere funebre de plain droit m'estoit devolue comme a tenu [...]. (p. 91)

Pierre de Bourbon est effectivement mort moins de trois mois avant le comte de Ligny, et le rapprochement temporel inhabituel entre les deux événements, et donc les deux déplorations funèbres, qui plus est au début de la carrière d'un auteur qui n'a pour ainsi dire pas encore eu l'occasion d'écrire sur un autre sujet, ne manque pas d'être souligné. Il incarne ainsi le projet de Rhétorique, dont les difficultés à prononcer la déploration font écho à celles que Lemaire connaît pour les écrire et qu'il exprime à deux reprises :

car l'efficace du parler rhetorical n'avoit pas esté assez vifve a l'equipolent du dueil [...]. (p. 90)

et me chargerent de ce pesant faiz, non esgal a ma possibilité [...]. (p. 91)

La déploration dépasse les compétences de Rhétorique comme de son serviteur (mais il ne faut pas oublier l'aspect topique de toute proclamation d'humilité au seuil du texte). Lemaire n'est donc pas seulement un témoin inopiné, quoiqu'utile, de la scène : il est aussi un « amy » et cultivateur du « vergier » de Rhétorique. C'est ainsi qu'elle le présente au cours de sa déploration. Après avoir fait la liste des grands auteurs antiques (Virgile, Catulle, v. 106-107) mais aussi des Rhétoriciens du passé (Alain Chartier, Millet, Gréban, Robertet, Georges Chastellain, Saint-Gelais, v. 109-116), Rhétorique énumère les auteurs vivants sur lesquels elle peut compter : Molinet, Cretin et d'Auton (v. 121-125). Ceux-ci sont appelés à aider Lemaire :

Si ay je encor quelque autre amy en regne,
 Qui mon beau los cultive a plaine resne,
 Et bien y scet maint plantage rengier :
 C'est ung second Robertet, qui ahenne
 Toujours dedens, et jamais ne si tenne,
 Mais si tresbien y touche et y assenne

Que c'est l'onneur de mon riche vergier.
Doncq se tous ceulx en leur gloire sommaire,
Vivans du let des Muses et Grammaire,
Daignent icy leur chief d'œuvre forger,
Et desployer les biens de leur aumaire,
Pour secourir leur humble Jehan le Maire
En lamentant ung si piteux affaire,
Je les supply ne vouloir prolongier. (v. 127-140)

Dans cette description, Lemaire est tout d'abord caractérisé par son labeur, ce que suggère le grand nombre de verbes synonymes de « travailler ». En revanche, lorsqu'il s'agit de faire une *lamentatio*, l'humble serviteur de Rhétorique a besoin de l'aide de ses glorieux prédécesseurs. Par cette strophe, Lemaire vient à l'encontre de la vocation de plaignant officiel que les circonstances lui imposent, et dont il rend compte à la fin de son prosimètre. Lemaire déplore, mais il voudrait élargir ses vues et montrer ses talents, ou du moins ses recherches, dans le domaine des chroniques que Rhétorique – par un jeu de miroir en vertu duquel Lemaire parle en son nom tandis qu'elle parle au nom du poète – désire tant pour parachever la déploration de Ligny. Par ce redoublement de la figure d'auteur, dans le prosimètre et en marge de celui-ci, Lemaire indique qu'il ne parvient pas à réaliser les chroniques qu'il appelle de ses vœux parce que ses protecteurs successifs ne lui en ont pas laissé le temps, parce qu'il est contraint par cette poésie de circonstance. La vocation de déploration funèbre qui est en train de se dessiner à l'orée de sa carrière sert autant d'argument publicitaire pour ce prosimètre (Lemaire, quoique jeune poète, a déjà d'indéniables qualités au moins dans un domaine) que de repoussoir pour faire valoir de plus grandes ambitions. Cela explique le questionnement des moyens de la déploration tout au long du prosimètre autant que la dimension programmatique des conseils de Rhétorique :

Après avoir, par forme bien rengée,
La fiere Mort durement oultragée,
Tant qu'il souffise à Nature saouler,
Vous viendrez cy ruer une gorgée
Encontre Envie, inutile, enraigée,
Et tant sera maldicte et laidengée
Que tout bon cueur s'en pourra consoler. (v. 281-287)

Ainsi programmée, la consolation ne semble guère difficile à réaliser. Rhétorique renvoie le discours déploratif à d'autres, car Lemaire désire mettre l'accent sur une autre facette de son talent. L'inachèvement de *La Plainte du Désiré* trouve donc un fondement dans la façon dont Lemaire se présente et met en valeur ses compétences comme poète de cour et historiographe. L'urgence de cette auto-publicité ne doit pas être sous-estimée au moment où le poète fait appel aux cours rivales d'Anne de France puis de Marguerite d'Autriche pour solliciter une protection.

Martial Martin⁶⁸ souligne également combien l'instabilité de la carrière de Lemaire et les insuffisances de Peinture et de Rhétorique se font écho :

L'inaccomplissement de la forme dans *La Plainte du Désiré* renvoie bien, lui aussi, à l'absence d'horizon, à la disparition d'un lignage tout à la fois politique et poétique. (p. 261)

Les modèles de Lemaire, que Rhétorique convoque pour l'aider dans sa tâche, sont morts, et Lemaire est privé d'un protecteur à qui adresser sa consolation. Cette absence de destinataire est illustrée par le silence de Nature à la fin de la déploration. Si on ne sait pas précisément ce qu'incarne cette allégorie, qui n'existait jusqu'à présent que dans les adresses et descriptions de ses deux « pedissecques » que sont Peinture et Rhétorique, on ne saura pas non plus dans quelle mesure elle est touchée par le programme de consolation de Rhétorique :

Toutesvoyes ilz [l'assemblée autour de Dame Nature] se tenoient coy et taisibles, ainsi que par maniere d'actendre se d'avanture Dame Nature profereroit point finalement de sa bouche dulcifluente quelque chose servant au propos : et esperoit on que ainsi le deust faire, actendu qu'elle avoit la face plusclere et plus rosaicque que paravant. Neantmoins elle n'en fist autre semblant [...]. (p. 90-91)

Même si le visage de Nature est plus réjoui, signe que l'annonce d'un programme de consolation a une certaine efficacité, ce silence reste néanmoins déstabilisant puisqu'il soumet à condition l'état de tristesse ou de consolation de son assemblée. On en déduit alors que la consolation ne peut que rester à l'état de projet tant que le poète ne dispose pas d'un interlocuteur, d'un protecteur, sur lequel mouler sa déploration, ses arguments de consolation, ses chroniques. La déploration est une œuvre qui prend tout son sens tant qu'elle s'inscrit dans une recherche historique expliquant à la fois l'importance de la perte et les raisons de s'en consoler. C'est ce travail que souhaite accomplir Lemaire dans *La Plainte du Désiré* mais qui est entravé par l'absence de protecteur auquel adresser ses arguments, duquel raconter l'histoire. *La Couronne Margaritique* au contraire placera Marguerite d'Autriche, personne à consoler, au centre d'un prosimètre qui peut enfin réaliser la fusion de la déploration et du « labeur historien », au moyen d'une architecture singulière : la couronne.

3/ *La Couronne Margaritique* : l'art de la consolation

La question de la consolation est largement approfondie dans *La Couronne Margaritique*⁶⁹. À la différence de *La Plainte du Désiré*, ce prosimètre est explicitement adressé à l'épouse du défunt : la

⁶⁸ « Le prosimètre des rhétoriciens bourguignons : miroir d'une cour en crise », art. cité.

⁶⁹ Cette étude reprend notre article « *Spécification et consolation dans La Couronne margaritique de Jean Lemaire de Belges* », dans *La Digression au XVI^e siècle. Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Rouen en novembre 2014*, éd. Gérard Milhe-Poutingon, Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques

personne à consoler n'est donc plus une allégorie, une entité collective ou un proche du défunt que les aléas du mécénat et de la publication imprimée peuvent modifier. Marguerite d'Autriche est une femme de pouvoir, et la cour de Bourgogne est en droit de craindre que son deuil affecte la politique intérieure et extérieure des Habsbourg, en particulier parce que la jeune veuve peut encore faire l'objet de négociations matrimoniales. En outre, la mort du jeune Philibert de Savoie fut particulièrement inattendue puisqu'il fut victime d'un refroidissement contracté durant une chasse. Il importe donc que la déploration de Lemaire puisse à la fois expliquer cette mort brutale, perçue comme une épreuve d'Infortune et, en lui donnant ce sens, amener progressivement la veuve à surmonter la mort et ne rien perdre des qualités de gouvernance personnelle et politique qu'elle a jusqu'à présent montrées. Le motif architectural qui permet à Lemaire de tenir ces objectifs et surtout de mettre en scène une consolation aussi efficace que dissimulée n'est pas un glorieux temple à la mémoire du défunt, mais peut-être sa version féminine – et l'on comprend que Lemaire s'efforce aussi de varier ses compositions – une couronne rendant hommage aux vertus de la veuve.

La Couronne Margaritique est donc adressée à Marguerite d'Autriche à l'occasion du décès de son époux Philibert II de Savoie, survenu en 1504. Elle mêle vers et prose, narrations historiques et allégoriques, éloge princier et témoignages d'érudition. Lemaire explique cette variété dès le prologue : le décès du duc l'a contraint à se détourner de ses savantes recherches pour accomplir son devoir de poète de cour, c'est-à-dire produire un écrit en l'honneur du défunt et de sa veuve.

Comment peult tant vostre soudain resveil
 Que ma main rude, outre gré rappelez
 A votre obseque [service], et tant la compellez,
 Que force m'est briser mon doux estude,
 Laisser escrits de noble clartude,
 Pour la plonger es profondes tenebres
 De cas divers, violents et funebres,
 Pleins d'infortune, accumulez de deuil,
 Lardez de pleurs, farcis de larmes d'œil⁷⁰ ? (p. 15)

À l'instar du *Temple d'Honneur et de Vertus*, le lecteur de *La Couronne Margaritique* est tenté de penser que Lemaire y exploite des écrits composés antérieurement, tant l'écart entre l'étude des pierres précieuses et le projet d'« expliquer triste mesaventure » (p. 15) semble grand. En effet, les « écrits de noble clartude » évoquent peut-être le projet de *Palais d'Honneur féminin*, dont Marguerite aurait

et journées d'étude», n° 13, 2015, URL : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?specification-et-consolation-dans.html>.

⁷⁰ Jean Lemaire de Belges, « prologue » de *La Couronne Margaritique*, *op. cit.*, vol. IV. Nous ajoutons les apostrophes au texte de l'éditeur Stecher, et distinguons les *i* des *j* et les *u* des *v*.

fourni le canevas vers juin 1504 et qui n'est jamais paru⁷¹. *La Couronne Margaritique* regorge de digressions, qui vont de la simple glose d'un nom en quelques mots, à l'énumération sur plusieurs pages des nombreuses espèces de gemmes ou de vertus ainsi que de leurs propriétés. C'est ce dernier procédé d'écriture, qui déploie les différentes catégories et sous-catégories d'une entité donnée, que Lemaire nomme « spécification⁷² » (p. 58). Toutes ces digressions par spécification semblent donc être le fruit du compromis entre les intérêts savants de Lemaire et ses devoirs de poète de cour⁷³.

Nous voudrions montrer, à rebours de cette lecture pourtant balisée par Lemaire lui-même dans le prologue, que non seulement ces digressions s'insèrent avec pertinence dans *La Couronne Margaritique*, mais aussi que la spécification concourt, de différentes façons, à la réalisation du véritable projet rhétorique que le poète s'est fixé dans son prosimètre.

Pour comprendre la fonction de ces spécifications, il faut donc éclairer la *propositio* du texte de Lemaire, le but recherché. Nous allons tout d'abord montrer que *La Couronne Margaritique* est moins une déploration qu'une consolation, et plus précisément que le registre délibératif (que

⁷¹ Évoqué par Jean Frappier dans l'introduction des *Épîtres de l'Amant vert*, Genève, Droz, 1848, p. XIII. Voir également Jacques Abélard, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye de Jean Lemaire de Belges : étude des éditions, genèse de l'œuvre, op. cit.*, à propos du rôle de Marguerite dans la genèse des *Illustrations*.

⁷² Il emploie plus souvent le verbe « spécifier » (p. 55, 107, 138, 142) pour commenter une démarche qui consiste à expliquer et à détailler un concept (c'est-à-dire en énumérer les « espèces »). Jean Lecoq, dans *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance* (Genève, Droz, 1993, p. 576-594), définit la spécification comme une figure de pensée et de mots à la croisée de la digression et de l'énumération : elle consiste en effet à développer le concept de départ en reprenant exhaustivement ses composantes. Celles-ci peuvent relever de l'extension de l'objet (par exemple les différentes sortes de gemmes) ou de sa compréhension (les différents savoirs à leur sujet).

⁷³ La tension entre recherches érudites et devoirs courtois est un présupposé de la lecture de Doutrepont (*Jean Lemaire de Belges et la Renaissance*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1934, p. 103-110), qui sépare dans son compte rendu de l'œuvre les parties narrative et déplorative de l'explication de la couronne, dont il examine plus attentivement les sources. Si Pierre Jodogne (*Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon, op. cit.*, p. 215-254) lit l'ensemble de *La Couronne Margaritique* comme un hommage rendu à la princesse ayant affronté les pires épreuves, il semble toutefois souscrire à l'idée d'une tension dans l'écriture de Lemaire lorsqu'il présente le prologue de *La Couronne Margaritique* comme une réaction immédiate et sincère de l'historien « dérangé dans son œuvre » (p. 215). Cette dualité se retrouve dans l'étude de Jenkins (*Artful Eloquence, op. cit.*), où *La Couronne Margaritique* est lue comme un long discours épideictique dans lequel Lemaire ne résiste pas au plaisir de raconter des anecdotes qui servent aussi d'*exempla*. Martineau-Génieys (*Le thème de la Mort, op. cit.*, p. 397-412) montre également en quoi Lemaire évacue rapidement la déploration pour céder à l'attrait de la volumineuse allégorie. Plus récemment, d'autres lectures se sont attachées à rétablir le lien entre la couronne encyclopédique et la rhétorique courtoise de Lemaire, en invoquant une influence néoplatonicienne : voir Robert Griffin, « Lemaire's *Couronne Margaritique* and the Life of Allegory », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 19-2, 1989, p. 283-296, Michael Randall, *Building Resemblance, op. cit.*, p. 76-85, et du même auteur « De la ressemblance margaritique : Jean Molinet et Jean Lemaire de Belges », *Grands Rhétoriciens. Actes du colloque tenu à l'Université de Paris-Sorbonne le 21 mars 1996*, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 14, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 165-177.

suppose la consolation) avance masqué par l'apparence épideictique de l'éloge de Marguerite. La *propositio* ainsi éclairée, nous pourrions étudier quelles sont les fonctions des digressions de *La Couronne Margarithique* et comment le procédé de la spécification est particulièrement adapté à la consolation de Marguerite. Nous aborderons ainsi la digression par spécification comme un procédé amplificatoire à valeur d'ornement, touchant au *delectare*, puis nous verrons que Lemaire conjugue cet emploi avec une fonction probatoire, où la spécification est à la fois une forme et un argument propres à consoler Marguerite.

- **Une *consolatio* masquée**

La Couronne Margarithique ne réalise pas, en dépit des allégations du prologue⁷⁴, une *lamentatio* : ce genre qui appartient au registre démonstratif suppose d'une part l'expression de la douleur de l'orateur, d'autre part l'éloge du défunt pour en faire un exemple à imiter⁷⁵. Si *lamentatio* il y a dans *La Couronne Margarithique*, elle se limite au discours en vers de Jeunesse. Qualifié de « complainte » (p. 33), le discours de Jeunesse reproduit les lieux topiques de la déploration funèbre : éloge du défunt, expression du deuil, invective contre la mort. Il fonctionne de façon semblable à celui de Peinture : il rend compte de la douleur causée par la mort du duc, voire l'aggrave, avant qu'une autre instance ne vienne en combattre les effets dévastateurs – en l'occurrence le suicide de Marguerite ou sa ruine morale totale projetée par Infortune – d'autant plus courageusement que la douleur initiale a été décrite dans toute sa grandeur accablante. Cependant, contrairement au discours de Peinture, celui de Jeunesse ne vient pas de l'extérieur, n'est pas une pure (tentative de) représentation artistique : l'allégorie porte en elle le scandale d'une mort frappant le duc en pleine jeunesse et laissant sa non moins jeune épouse endeuillée. Jeunesse souligne d'ailleurs en quoi son *étbos* la porte par définition à la plus grande compassion par rapport à la douleur de Marguerite :

Pour tous je parle, ains suis coustumiere :
Car d'un chascun la grand douleur sommiere
Est mon cas propre, en privee douleur.
Autruy mal m'est malheur,
Et perte singulière,
A moy totale, à eux particuliere. (p. 34)

Jeunesse étant une propriété de Marguerite, l'empathie n'en est que plus aisée à témoigner : elle se présente ainsi comme « portant noire couleur / De dueil foulee » (p. 35). Contrairement à *La Plainte du Désiré*, Lemaire n'a aucun mal à inclure dans son dispositif de consolation une

⁷⁴ « Mais je ne puis, et si ne doy nier, / Qu'il ne me faille en tristeur manier / Mon papier noir, et derechef le teindre / De grans regretz, malaisez à esteindre, / Va donc ma plume à douleur consacree. » (p. 15-16).

⁷⁵ Cette définition est reprise à Charles Pajot, *Tyrocinium eloquentiae, sive Rhetorica nova, et faciliior, op. cit.*, livre III, chap. III, art. 11 « *oratio funebris* », p. 317-318.

lamentation reproduisant fidèlement la douleur de l'endeuillée, puisque celle-ci est connue : ce n'est pas une « ombre », mais bien le « miroir de douleur infinie » (p. 39) qui justifie la déploration funèbre. Aussi la *lamentatio* de Jeunesse s'achève-t-elle sur la douleur des assistants à la vue non du défunt mais de Marguerite en pleurs. Le texte change d'objet et, à la faveur de ce glissement, de *propositio* rhétorique. En effet, rapidement Lemaire représente la princesse réconfortée par Prudence et Fortitude, les filles de Vertu envoyées pour la consoler :

Alors dame Prudence bien garnie d'éloquence commença à entamer le propos salutaire, et declairer la charge que leur mere Vertu leur avoit donnée. Reprint par douce increpation la fragilité de la Princesse, et l'oubliance de sa gloire et de sa louenge, en luy reduisant à memoire les nobles actes vertueux et victorieux, par lesquelz elle avoit maintefois et puis nagueres vaincu tous les efforts d'Infortune. Et d'autre part dame Fortitude l'enhorta de reprendre sa ferme animosité accoustumee, de restaurer sa constance, et de remettre en avant sa patience treslouable. (p. 42-43)

La couronne est ensuite offerte à Marguerite en récompense de sa constance face aux assauts d'Infortune, qui la frappe une nouvelle fois à travers la mort de son jeune époux. Alors que Marguerite vient de provoquer « la honteuse fuite de ce hideux ennemy », la déesse Vertu décide de « remunerer son action vertueuse d'un precieux present » (p. 45), sous la forme d'une compagnie de nymphes représentant chacune une vertu et portant au front une pierre précieuse : c'est la « couronne margaritique », que dix orateurs, poètes et savants illustres, sont chargés d'expliquer. Or si l'on revient sur les propos de Prudence à la princesse, on remarque que la « memoire » des vertus de Marguerite, c'est précisément ce que réalisent ces dix hommes de lettres convoqués, à travers l'explication des gemmes et de la biographie de l'héroïne. Quant à l'« enhort(ation) », Lemaire, écrivain de statut inférieur à la princesse, se garde bien de la formuler, ayant aussi certainement conscience de l'inutilité immédiate d'un discours trop rigoureux. Cette partie narrative, au terme de laquelle Marguerite trouve en elle la force de surmonter le deuil, grâce à la « honte de son glisser » (p. 43), apparaît donc comme programmatique.

Dès lors, il devient possible de lire les développements de la couronne comme une consolation. Ce type de discours relève du registre délibératif et consiste à alléger la souffrance de la personne en deuil en lui prouvant qu'il est honnête, juste, glorieux ou utile de surmonter sa douleur⁷⁶. C'est ce que réalise *La Couronne Margaritique*, qui invite à vaincre le deuil sur l'exemple de Marguerite et des illustres dames du temps jadis. Dans le montage interne du texte, Lemaire présente cette éloquence délibérative comme une victoire ayant déjà eu lieu et utilise les couleurs de l'épidictique pour illustrer la récompense méritée pour cette victoire. Mais cet objectif global de consolation, au-delà des singularités du montage mis en œuvre pour y parvenir – et donc la nature moins démonstrative que délibérative du propos de la couronne – est révélé *in fine* par le

⁷⁶ Voir Pajot, *Tyrocinium eloquentiae, op. cit.*, chap. V, art. 9 « *consolatio* », p. 338-339.

poète. En effet, Frère Vincent de Beauvais, au terme de son explication de la deuxième lettre « E », revient sur le sens de la recollection d'*exempla* féminins : il s'agit d'obtenir « un grand effect consolatif en leurs adversitez » (p. 153). Si cette justification délibérative de l'éloge possède une indéniable part de convention (l'éloge étant un effet secondaire, il ne peut être l'objet de flatterie), il faut cependant reconnaître que les auteurs de la couronne se sont bien efforcés de convaincre qu'il fallait surmonter le deuil, et que leurs discours ne se limitaient pas à la seule illustration des vertus de Marguerite.

Il faut encore déterminer à qui s'adresse cette consolation. De toute évidence, sa portée est générale : c'est l'ensemble du « sexe féminin » (p. 153) qui est invité à agir avec force et vertu face à la mort, à l'instar de Marguerite. Les tenants de « Jeunesse » également, non accoutumés à une mort en l'occurrence inattendue et dont l'allégorie est prompte à peindre la douleur, sont peut-être aussi une cible de cette consolation. Dans les deux cas, Marguerite est un exemple pour autrui. Cette fonction était également déjà inscrite dans la partie narrative précédant la description de la couronne :

là ou paravant elle avoit mestier d'estre consolee, elle par operation reciproque se faisoit reallement et de fait conforteresse des autres desolez, et se presentoit refuge unique à tous cœurs passionnez de deuil. (p. 44)

Marguerite est déjà prête à servir d'exemple de vertu dans l'adversité, comme les dix figures féminines de la couronne. Mais la consolation écrite par Lemaire semble conserver une portée particulière et peut également être adressée directement à la princesse. En effet, au terme du discours de Prudence, celle-ci n'a chassé que « la plus grand partie des tenebres que tenoient son cœur triste et nebuleux » et la « serenité » retrouvée de Marguerite reste très relative, puisqu'elle se manifeste « selon que le cas et le temps le pouvoient souffrir » (p. 43). La consolation est amorcée mais nécessite d'autres moyens pour être parachevée, parmi lesquels les digressions par spécification jouent un rôle majeur à plus d'un titre.

Grâce à elles, la consolation peut avancer masquée par l'éloge de la couronne : la mise en scène de la rémunération triomphale de la princesse, au sein du texte, occulte la portée rhétorique réelle du prosimètre de Lemaire. C'est là un procédé connu des Rhétoriciens, en vertu d'une proximité entre le genre démonstratif et le genre délibératif théorisée, on l'a vu, dès l'Antiquité⁷⁷. En outre, il est plus aisé pour le poète et rhétoricien de procéder à ladite consolation, une fois son succès présupposé par le texte. En inscrivant la consolation et l'exemplarité de Marguerite dans le

⁷⁷ Notamment par Aristote (*Rhétorique* I, 1367 b 36) ou Quintilien (*Institution oratoire*, III, 7, 28). Nathalie Dauvois, dans « Prudence et politique chez les grands rhétoriciens, *Janus bifrons* » (*La Vertu de prudence entre Moyen Âge et âge classique*, éd. Evelyne Berriot-Salvadore, Catherine Pascal, François Roudaut et Trung Tran, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 55-71) met aussi en évidence le glissement de l'éloge au conseil dans le traitement de la prudence dans *La Couronne Margarithique*.

texte, de façon programmatique et résumée, Lemaire facilite la compréhension et donc l'efficacité rhétorique de ses développements à venir. En la formulant à l'avance, il rend possible et donc nécessaire la victoire de la princesse sur le deuil, tout en occultant son rôle de conseiller dans la délibération. C'est là un point essentiel : alors que la rhétorique se fait la plus persuasive, elle masque son efficacité de façon à laisser, en dernier ressort, le mérite de la bonne décision à l'interlocuteur. Elle se prémunit ainsi de l'accusation de manipulation et préserve la liberté éthique du destinataire, ce qui rend possible son éloge. Il reste à préciser la double utilité des digressions par spécification dans cette consolation qui ne dit son nom qu'à la fin du discours.

- Une *delectatio* de circonstance

Si le but premier du texte de Lemaire est bien de consoler Marguerite, il s'efforce plus précisément de soulager sa peine par le recours à une écriture visant le *delectare*. C'est là une des fonctions de la digression attestée par Cicéron dans *De l'Orateur* :

Il y a aussi la digression qui, une fois son intérêt épuisé (*in qua cum fuerit delectatio*), demande qu'on revienne au sujet et qu'on annonce le nouveau développement d'une manière habile et élégante [...]. Tels sont à peu près les moyens – ceux-là ou d'analogues ou d'autres qu'on peut imaginer encore –, qui jettent de l'éclat sur le style par les pensées ou par le tour donné aux mots⁷⁸.

Cicéron situe donc clairement la digression comme un ornement qui, selon le mot de Lemaire, « recrée » (p. 153) le lecteur avant de le ramener dans le fil de la *propositio*. Mais dans *La Couronne Margarithique*, cette récréation fait partie intégrante du projet de consolation, en ce qu'elle est une façon d'alléger le deuil, ou plus précisément d'en détourner la princesse. Il est deux manières de saisir la digression par spécification comme figure tournée vers la *delectatio* de Marguerite souffrante, que Lemaire associe tout au long de son prosimètre.

D'une part, la spécification renvoie, selon Jean Lecoindre⁷⁹, à une sorte d'*amplificatio*. Or, précise-t-il, jusqu'au XVI^e siècle, l'*amplificatio* est le critère de valeur littéraire d'un texte, au détriment de la narration qui se voit reléguée au second plan. L'incipit de la partie « narration » de *La Couronne Margarithique* témoigne de cette idée en situant l'année 1504 et en particulier ses conditions météorologiques défavorables au moyen d'une vaste digression mythologique faisant apparaître les malfaisants Saturne et Mars opposés au « bon Roy Jupiter » (p. 17). Cette digression est soulignée par l'expression récurrente dans *La Couronne Margarithique* « à brief dire⁸⁰ », qui signale précisément que ce qui précède n'était pas « bref » – terme à entendre non selon un critère de longueur mais dans son acception rhétorique : ce qui est bref est sans détour, dépourvu de

⁷⁸ Cicéron, *De l'Orateur*, livre III, éd. Henri Bornecque et trad. Edmond Courbaud, Paris, « Les Belles Lettres », 1930, LIII, 203 et LIV, 208, p. 84 et 87.

⁷⁹ *L'Idéal et la différence*, op. cit.

⁸⁰ Voir p. 66, 68, 95 et 149 notamment.

digression⁸¹. Au début de *La Couronne Margaritique*, la digression a pour vocation de plaire au lecteur avant de le lancer dans le cœur de la démonstration délibérative.

Le type particulier de digression qu'est la spécification remplit avec plus d'acuité encore cette fonction de *delectatio*. En effet, en détaillant toutes les facettes d'un concept (pierre précieuse ou vertu notamment), la spécification produit des discours variés, donnant à voir la diversité des éléments décrits. Or dans son étude sur la digression au XVI^e siècle, Gérard Milhe-Poutingon⁸² explique que ces discours « autres » (*alius*), qui étoffent les façons d'aborder un sujet donné – par opposition aux discours « étrangers » (*alienus*) qui sont hors de propos – sont à même de fournir des digressions pertinentes, rattachées à la *propositio*, tout en produisant de la variété, donc de la *delectatio*. Il précise d'ailleurs que leur modèle est la diversité de la nature, ce dont rendent compte les développements de Lemaire sur les pierres précieuses. La description du jaspé, structurée par une énumération rigoureusement balisée, illustre ce point :

Il est de plusieurs manieres de Jaspes, jusques au nombre de dixsept, comme aucuns disent. Celles d'Inde approchent la similitude d'esmeraude : les Cypriennes ont une verueur grosse : celles de Perse sont de couleur aërine. Et entour du fleuve nommé Thermodoon là ou regnerent jadis les Amazones, on en treuve de couleur semblable aux ondes marines. Environ Phrygie et Troye, la Jaspe retire à couleur de pourpre. En Cappadoce ceste gemme est purpurine et clereverde sans resplendissance. Celles de Thrace et d'autour de Constantinoble ressemblent les Indiennes. En Chalcis, qu'on dit maintenant Nigrepont, elles sont troubles. Il est aussi une maniere de Jaspe qui est environnée de lignes blanches, et s'appelle polygrammos. Il en y ha une autre espece qui se dit Jasponyx, pource qu'elle participe de l'Onyce, et comprend sa forme d'une nuee et de neige ensemble, et est mouschetee de points rouges. Une autre sorte de Jaspe est verde, et comme semee de flouettes. L'autre semble estre enfumee. Et l'autre represente l'escume de la mer. De tant de façons diverses en est il, et de plaisance si variable. (p. 122-123)

Dans ce long exemple, très représentatif de l'écriture par spécification de Lemaire⁸³, les différentes espèces de jaspé (ou « manieres ») sont énumérées d'abord en fonction de leur géographie puis simplement par ajout de nouvelles variétés, au moyen de l'adjectif « autre ».

⁸¹ « Comme l'exposition doit être claire et brève, rien, à vrai dire, ne pourra aussi rarement se justifier qu'une digression », Quintilien, *Institution oratoire*, éd. Jean Cousin, Paris, « Les Belles Lettres », 1976, livre IV, 2, 104, p. 67.

⁸² Gérard Milhe-Poutingon, *Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 27-38.

⁸³ Après cette première énumération des couleurs du jaspé, Lemaire poursuit d'ailleurs avec une nouvelle énumération, structurée de la même façon, de leurs « bontez et valeurs » (p. 123-124). D'autres exemples sont offerts par la description de l'Esmeraude (« car il en est onze autres espèces », p. 112) ou encore l'Escarboucle (« Il en est de douze manieres dont j'en specifieraye les aucunes », p. 142), même si Lemaire coupe court à la digression (« Encores est il d'autres especes d'Escarboucles desquelles je me passe à cause de brieveté, puis que j'ay nommé les principales », p. 143). Enfin, ce schéma énumératif se retrouve aussi à l'occasion de la description de certaines vertus, telle la Prudence, dont la Regnative prudence est une « espece » elle-même susceptible de spécifications : « laquelle se pratique en deux manieres et par deux respectz » (p. 119).

Qu'importe si les « dixsept » espèces de jaspe ne figurent pas au compte, car ce que le lecteur retient, c'est la grande variété chromatique de la pierre, variété ou plutôt *varietas* en soi plaisante, comme Lemaire le souligne *in fine* par sa chute sur leur « plaisance si variable ». Ces discours « autres » ont donc une valeur d'ornement, ils procurent littéralement du plaisir (en latin *placere*, ici synonyme de *delectare*). Ils ont, malgré leur altérité apparente, leur pertinence dans la consolation de la princesse. Cette recherche du *placere* est explicitée dans le récit des exemples d'urbanité dont a fait preuve Marguerite : après le récit du bon mot de la princesse quant aux serments non tenus du roi Charles VIII, l'acteur annonce le récit du second exemple par la formule « Un autre plaisant conte [...] » (p. 106), mettant en évidence la vocation de cette deuxième narration, qui doit moins servir de preuve pour appuyer l'éloge de l'urbanité de Marguerite que de pause récréative dans un texte qui tend manifestement au *delectare*, pour mieux accomplir son projet rhétorique.

Mais la pratique lemairienne de la spécification ne touche pas seulement les différentes espèces de gemmes, elle caractérise aussi les propos tenus à leur égard. Puisant abondamment dans l'*Histoire naturelle* de Pline, Lemaire complète sa source au moyen de discours relevant de tous les domaines : c'est une autre manière de spécifier son objet. Rappelons en effet avec Jean Lecointe que chez Lemaire la spécification définit autant l'énumération des différentes « espèces » d'un genre que la juxtaposition des différents éléments de la compréhension du concept de départ⁸⁴. Il en va ainsi au sujet des « margarites » :

[...] selon les medecins elles sont froides et seiches au second degré, qui est qualité moderee. Et les Astrologues disent, que la Lune est leur maistresse : car elles sont procreées d'humiditez. Si est la commune opinion des sages, qu'elles confortent le cœur, vallent contre le mal caduque, et sont aydables à toute debilité d'estomach, et syncopisation : c'estadire, faute de cœur. [...] Et dit on, qu'elles procurent paix et concorde. Et à brief dire, ceste gemme est de si noble nature qu'elle est bonne à l'ame et au corps. Dont n'est pas de merveilles, si nostre Seigneur en son Evangile compare le Royaume des cieux à celuy qui quiert par tout des bonnes perles ou margarites, et quand il en ha trouvé une il vent tout ce qu'il ha pour l'acheter. (p. 66)

Tous les savoirs – médecine, astrologie, sagesse commune et même enseignement biblique – sont convoqués, comparés, évalués afin de préciser au mieux les qualités de la pierre précieuse. Autre caractéristique des descriptions de *La Couronne Margaritique*⁸⁵, cette accumulation de sources permet de considérer d'une nouvelle façon la digression par spécification comme figure tournée

⁸⁴ *L'Idéal et la différence, op. cit.*, p. 581.

⁸⁵ Le jaspe fournit encore un exemple de cette écriture qui fait la collation de toutes les sources d'autorité : « Ceste Gemme fut de telle reputation envers Galien le medecin, que jamais il n'estoit sans en porter. Et Moysse l'estima tant, qu'il la mit au second ordre du Rational [...] Et oultre plus, le benoist saint Jean en son Apocalypse met le Jaspe pour le premier fondement de la sainte cité de Hierusatem (*si*) [...]. Les Magiciens disent, que si elle est consacree, elle vaut beaucoup à ceux qui preschent et font harengues en lieu public [...]. Aucuns treuvent aussi, que si quelque venin est approché d'icelle gemme, elle le declaire par sa sueur. » (p. 124-125).

vers le *placere* de Marguerite. En effet, la spécification, explique encore Lecoq, est aussi une forme de *copia* permettant de fusionner l'esthétique amplificatoire, tant valorisée jusqu'au XVI^e siècle, avec une intention didactique, parce qu'elle compile savoirs et langage⁸⁶. Il y a en effet nombre de digressions dans *La Couronne Margaritique* qui reposent sur l'explication des différents noms d'une même réalité, telle l'Urbanité décrite par Chastelain :

Urbanité selon les philosophes moraux, est de la famille de dame Temperance [...]. Les Grecz appellent ceste vertu, Eutrapelia qui vaut autant à dire comme bonne idoneité à toutes choses. Et nous la disons Urbanité⁸⁷ [...]. (p. 102-103)

Les mots, comme les différentes branches du savoir, participent d'une *amplificatio* à visée érudite. Dans *La Couronne Margaritique*, il faut alors considérer le *docere* non en opposition au *placere* mais comme une forme d'*otium*, de pause offerte par le texte à Marguerite, en écart avec ses attentes immédiates, c'est-à-dire le rappel du deuil et la déploration du défunt. La digression assume ici sa nature et détourne l'attention du drame à l'origine du texte, en proposant à la place une collation de lectures savantes, résumées par un non moins savant homme de lettres, digne loisir d'une princesse.

Les digressions ont donc tout d'abord une fonction de *delectare* et allègent le deuil de Marguerite en lui faisant oublier les circonstances de l'écrit. Cette conclusion repose sur une conception de la spécification comme procédé amplificatoire alliant ornement et transmission d'un savoir collationné, rendu accessible à la princesse. Elle n'est donc pas, de ce point de vue, un argument servant à la consolation (dans les exemples ci-dessus, Lemaire ne dit en rien pourquoi il faut surmonter le deuil), mais seulement une aide pour accomplir cette consolation. Or cette aide n'est opératoire que dans un premier temps : elle soulage Marguerite de sa douleur immédiate et la place dans de bonnes dispositions pour écouter les véritables raisons qui appuieront la consolation. C'est précisément une des fonctions des digressions selon Quintilien :

Donc, ce seront des sortes de baumes, qui vont lénifier par avance ce qui pourra se rencontrer de rude, pour que les oreilles des juges accueillent plus facilement ce que nous allons dire et qu'ils ne soient pas indisposés contre notre bon droit ; il n'est pas facile en effet de persuader les gens malgré eux⁸⁸.

Ornement « lénifiant », la digression ainsi conçue prépare la vraie argumentation. Dans le cadre de la consolation de Marguerite, une fois sa peine allégée, sa pensée « recréée », la princesse serait plus à même d'écouter le poète lui expliquant pourquoi, raisonnablement, il lui faut surmonter ce nouveau coup du sort, aussi difficile cela soit-il à entendre pour la princesse en deuil. On a vu

⁸⁶ *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*, p. 618-623.

⁸⁷ Plus brièvement, on trouve aussi (à titre non exhaustif) : « une province de Gaule Celtique, qu'en nommeit Segusiane, et maintenant est appelée Bresse » (p. 18), ou encore « laquelle les Anciens appelleroient Atropos, c'est adire sans retour » (p. 20).

⁸⁸ Quintilien, *Institution oratoire*, *op. cit.*, livre IV, 3, 10, p. 77.

l'importance de cette démarche empathique et progressive avec *La Plainte du Désiré*, entre la *lamentatio* de Peinture et sa transfiguration artistique par la musique. Cette transfiguration repose ici encore sur l'exploitation du statut ambivalent de la digression (à la fois dans et hors de propos) et plus particulièrement sur l'insertion des spécifications dans le dispositif persuasif de *La Couronne Margaritique*.

- **Une *laudatio* performative**

La plupart des spécifications de *La Couronne Margaritique* sont effectuées dans le cadre d'une démonstration visant à faire l'éloge des qualités de Marguerite. Elles ont également une fonction probatoire au sein du discours délibératif qu'est la consolation, plus exactement elles appuient les raisons voire servent de preuve pour convaincre Marguerite qu'il lui faut surmonter le deuil. Quintilien, envisageant ce cas de figure, indique alors que plus la digression sera longue (et les spécifications de Lemaire le sont), plus il sera important qu'elle se rattache au sujet du discours :

D'ailleurs, on peut s'écarter un peu plus longuement du sujet, quand on se prépare la voie, avant d'aborder la question, et que l'on ajoute à une preuve déjà rapportée une sorte de renfort⁸⁹ [...].

Au-delà du seul ornement, qui par sa nature a souvent une longueur limitée, la digression peut s'allonger pour « renfor(cer) » l'argumentation du discours. Il faut donc maintenant examiner comment les spécifications appuient l'éloge de Marguerite puis étudier à quoi sert cet éloge si minutieusement étayé dans le cadre du projet rhétorique de consolation.

Conformément aux assertions de Quintilien et en dépit de l'aspect redondant du discours de chaque orateur – description de la vertu, de la gemme, de la figure féminine et rapprochement avec Marguerite – une lecture plus attentive révèle que Lemaire, par la voix de ses orateurs, passe progressivement d'une fonction essentiellement ornementale de la spécification à une fonction principalement probatoire, au service de l'éloge de Marguerite. Ainsi, dans le discours initial de Robert Gaguin sur la lettre « M », la spécification des perles est rigoureusement bornée par l'orateur, qui admet l'écart qu'il a opéré, ce qui appuie son aspect gratuit, « délectable » :

Oultreplus, touchant les vertus, proprieté et efficaces des perles, à fin que nous n'oublions rien du principal [...]. (p. 66)

Lemaire prend soin ici de distinguer ce qui relève de l'*amplificatio* ornementale débordant les attentes de Vertu (en l'occurrence le récit de l'utilisation des perles par César) de l'argumentation proprement dite, qui impose de traiter des *exempla*, des vertus et des propriétés des pierres, dans l'ordre choisi. C'est en raison de la requête de Vertu que Gaguin en vient aux spécifications :

Or en diráy [*sic*] ie donques deux mots en laissant la generalité [...]. (p. 63)

⁸⁹ *Institution oratoire, op. cit.*, livre IV, 3, 17, p. 79.

Après avoir validé et loué le projet de Vertu dans une *captatio benevolentia*, l'homme de lettres peut procéder à l'argumentation demandée. Ce cadre précisé, il n'en déborde pas, sinon sous la forme d'une *amplificatio* à visée ornementale et, au début de l'explication de la couronne, « lénifiante ». La démarche de Gaguin est inductive : elle part de la requête de Vertu pour aboutir aux spécifications. En revanche, dès la lettre suivante (le « A »), la démarche de l'orateur se fait déductive : Albert le Grand part des spécifications pour retrouver le projet imposé par Vertu. Cette insertion particulière est mise en évidence par la rhétorique pédagogique du second orateur :

Lesquelles choses veües et considerees, il ne faut gueres travailler en demonstrant la concordance de ceste vertu Animosité bonne a la gemme dessusdite : Ne il n'est mestier de grand persuasion, pour donner à entendre comment elles sont bien seantes en la couronne de la Princesse Marguerite. (p. 77)

La « concordance » est une comparaison entre égaux, qui place Marguerite au niveau des vertus énoncées et spécifiées.

Dans l'examen de la lettre encore suivante (le « R »), les spécifications sont associées à des « premisses » – vérités jusque là posées sans se soucier du rapport avec la *propositio* – à partir desquelles l'orateur tire une conclusion servant à la louange de Marguerite :

Lesquelles premisses formees, mon argument veult inferer et conclure, que les trasses de la dame dessusdite ensuit totalement la Princesse Marguerite [...]. (p. 80)

Le terme « premisses » signale l'argumentation syllogistique de l'orateur, que Lemaire reconduit dans les discours illustrant le « E » et le deuxième « R⁹⁰ ». Ainsi, progressivement, tous les développements sur les vertus, les pierres ou les figures féminines vont tendre à la même conclusion : Marguerite est à la hauteur de la couronne qui lui est offerte, dont la splendeur, telle qu'elle est décrite par Lemaire, n'a d'égale que la grandeur des vertus de la princesse⁹¹. D'autres procédés que la comparaison ou le syllogisme permettent d'associer logiquement les

⁹⁰ Lemaire met en évidence ce raisonnement par l'emploi du connecteur « or » suivi de « parquoy », adverbe marquant la conclusion (p. 109 et 116) : l'Erudition est décrite, *or* Marguerite en est pleine, *parquoy* elle peut être comparée à Eryphile, dont l'histoire est racontée ; l'histoire de Rachel est évoquée, *or* Marguerite a fait preuve des mêmes qualités et a subi les mêmes épreuves, *parquoy* l'immensité de leur douleur peut être comparée.

⁹¹ Randall, dans son article « De la ressemblance margaritique : Jean Molinet et Jean Lemaire de Belges » (art. cité), étaye cette idée au sujet des digressions sur les pierres. Il explique ainsi que dans *La Couronne Margaritique*, Lemaire imite le *Chappellet des Dames* de Molinet, dans lequel le prénom de Marie de Bourgogne était divisé en son nombre de lettres, auxquelles sont associées des noms de fleurs et des qualités. Toutefois, à l'inverse de son modèle, les vertus que Lemaire attribue aux différentes pierres sont attestées dans les lapidaires de son temps, tandis que celles que Molinet attribue aux fleurs sont entièrement gouvernées par le choix de faire une description élogieuse de la reine qu'il sert. De fait, dans *La Couronne Margaritique*, la valeur attribuée à la pierre ne dépend pas de la personnalité de Marguerite, mais au contraire elle lui confère une qualité préexistante et, pour ainsi dire, scientifiquement prouvée.

spécifications à l'éloge de la princesse. Citons notamment la figure de l'*occupatio*, qui parcourt la comparaison entre Vesta et Marguerite⁹². De façon plus visible encore, Lemaire a recours à la prétériton pour s'étendre sur le détail des vertus de Marguerite, notamment dans l'explication de sa « Tolérance » :

Je me tais de son mal d'enfant [...]. Je me deporte de ses naufrages de mer, et d'autres perilz quelle ha eu en terre. Je passe oultre la grieve maladie et fievre continue qu'elle eut en Espagne [...]. Je laisse les merueilleux travaux des grans chemins qu'elle ha faits [...]. Et viens à dire⁹³ [...]. (p. 137)

La prétériton permet à l'orateur d'énumérer rapidement tous les exemples d'actions vertueuses de la princesse. Lemaire emploie donc toutes sortes de figures pour rattacher les spécifications à l'éloge de Marguerite – par souci constant de la *varietas* – et il se sert du changement d'orateur à chaque lettre pour établir un plan d'argumentation toujours nouveau. Les propos liminaires de George Chastelain, poète chargé de la lettre « U », illustrent ce désir conjoint d'insérer les spécifications dans une démonstration claire, tout en variant ses ressorts :

Pour adapter donques icelle cinquieme lettre selon le style encommencé par messeigneurs precedens, j'ay une vertu commençant par mesme lettre : C'estasavoir Urbanité, une pierre precieuse appellee Veneris gemma : Et une dame nommee Vesta. Si me mettray tout premierement à toucher de la pierre precieuse, à fin que des choses terrestres je puisse plus facilement monter aux celestes et spirituelles⁹⁴. (p. 97)

Le soin que prennent les différents orateurs à insérer de façon pertinente tous les savoirs érudits et à souligner les enchaînements logiques sur lesquels repose leur argumentation montre l'importance de la spécification pour appuyer le discours persuasif de Lemaire : il reste cependant à déterminer à quoi servent ces preuves des vertus de Marguerite dans le cadre de la consolation. Pour cela, il faut regarder de plus près le plan de *La Couronne Margaritique*, c'est-à-dire ce que peut nous apprendre l'enchaînement des comparaisons entre Marguerite et les différentes figures féminines dotées des vertus développées sous forme d'allégorie ou dans les études lapidaires.

⁹² « Mais encores quelc'un pourroit repliquer, disant, que j'ay obmis à reciter [...] » ; « A cecy je respons [...] » ; « si vous me concedez [...], vous ne me nierez point [...] » (p. 100-102).

⁹³ Lemaire procède de la même façon dans son développement sur la Grâce : « De raconter les autres infinies graces favorables qu'elle ha receu, quant aux honneurs et triomphes mondains mesmement audit Royaume d'Espagne, ce seroit chose trop difficile et prolixie. Mais à fin que les lecteurs aient occasion de faire quelque estimation du merueilleux nombre des Princes, Seigneurs et Gentilzhommes qui luy viendrent au devant [...] : C'est assez de dire [...] » (p. 91). L'orateur poursuit à la page suivante : « Je me tais de la joyeuse et honorable fatigue, qu'elle eut en souffrant qu'une si grand multitude de noblesse luy baisast les mains à la mode d'Espagne, en signe de reverence et de subjection. Mais pour rememorer et insinuer à posterité la principale de toutes les nobles entrees solennelles qu'elle eut oncques [...] »

⁹⁴ Randall évoque le néoplatonisme de Lemaire pour rendre compte de ce mouvement fréquent dans *La Couronne Margaritique* (à l'exception du discours de Gaguin) qui consiste à partir des descriptions très matérielles pour aboutir aux idées abstraites sur les vertus (*Building Resemblance, op. cit.*).

Dans un premier temps, l'argumentation des différents orateurs tend à mettre sur un pied d'égalité le sort malheureux de Marguerite avec celui des différents modèles historiques, de façon à faire de la princesse un *exemplum* de bravoure dans l'adversité. Selon Chastelain, Marguerite est pour de nombreuses raisons spécifiées « nostre seconde Vesta » (p. 104) ; elle est une « seconde Rachel » (p. 116) d'après Arnould de Villeneuve. Si Artémise a particulièrement honoré son époux défunt, l'orateur Albert le Grand affirme que Marguerite a agi « par cas pareil » (p. 71). D'un point de vue thématique, Lemaire commence ici par évoquer l'hommage de Marguerite à son époux, avant de s'intéresser aux conséquences politiques de son décès dans les développements sur les lettres suivantes. En effet, ces séquences narratives sur les *exempla* féminins sont aussi l'occasion pour Lemaire, qui prétend alors au poste d'indiciaire officiel de la cour de Bourgogne, de faire valoir sa connaissance de la biographie et des intérêts politiques de la princesse qu'il souhaite servir. Ainsi, il s'étend longuement sur les mariages de Marguerite avec Jean d'Aragon, Philibert de Savoie et même (surtout) sur celui qui n'a pas eu lieu avec Charles VIII⁹⁵ ainsi que sur la faculté de la princesse à gouverner et maintenir la paix⁹⁶, c'est-à-dire sur le rôle que pourra tenir Marguerite en tant que princesse de Bourgogne et jeune veuve pouvant se remarier. Lemaire met donc l'accent sur la dimension politique et non personnelle de cette consolation : il s'agit pour la princesse de demeurer une décideuse avisée en Europe, en dépit des malheurs qui peuvent l'affecter. Ces éloges sonnent donc comme un rappel à l'ordre sur le rôle que la princesse a encore à tenir sur la scène européenne, malgré son chagrin personnel. La portée particulière de la consolation se dessine ainsi plus précisément, le cadre étant classiquement délibératif.

Dans un second temps, la comparaison de Marguerite avec ces *exempla* tend à établir la supériorité de la princesse sur les autres figures féminines. Ainsi, après avoir longuement narré les malheurs de Théodolinde, Martin Le Franc établit la nette prééminence de Marguerite quant à sa faculté de supporter les plus grands maux :

Or et combien que la tolerance et soufferte de ladite Theodolinde fust grande et merueilleuse, neantmoins n'approche elle point à la magnitude de celle de nostre Princesse Marguerite. [...] Parquoy combien que je me soye efforcé de faire quelque conference des aventures de Theodolinde, à celles de nostre Princesse, neantmoins ce ne semblent qu'un petit lac, aupres d'un abyme de mer⁹⁷. (p. 132-134)

Dans les développements des deux dernières lettres de la couronne, et au moment de résumer son fonctionnement, l'orateur n'établit plus de comparaison d'égal à égal pour justifier les

⁹⁵ Cf. lettres « M » (p. 70), « A » (p. 73-75), « U » (p. 105-107), « I » (p. 126-127), « T » (p. 132).

⁹⁶ Cf. lettres « R » (p. 80-81 et p. 119-120), « G » (p. 90-94), « I » (p. 127).

⁹⁷ De même, au terme de la comparaison entre Elisa (Didon) et Marguerite, Frère Vincent de Beauvais conclut sur la supériorité de la princesse de Bourgogne : « Et à brief dire, elle ha plus veu, et plus experimenté en son jeune aage moderne, qui aujourd'huy n'excede point vingtinq ans, que nulle Dame dont on fasse memoire quelque diuturnité [durée] de temps qu'elle ayt vescu. » (p. 149).

digressions sur les figures féminines historiques ; au contraire il insiste sur la supériorité de Marguerite, qui a surmonté plus d'épreuves que nulle autre. *In fine*, l'argument de Lemaire pour consoler Marguerite peut se résumer ainsi : après avoir établi que d'autres, dans une situation de douleur comparable, ont surmonté le deuil, preuve qu'il est possible d'y parvenir, le poète surenchérit en ajoutant que Marguerite ayant déjà fait preuve de plus de vertus encore, elle ne pourra que plus facilement vaincre ce nouvel assaut d'Infortune. De faisable, la consolation devient nécessaire. C'est l'argument de la *facilitas*, ou *ab adjuncto facili* : parce que la princesse peut le faire – elle et d'autres l'ont déjà fait – alors elle doit surmonter sa douleur.

On conçoit ainsi l'intérêt pour Lemaire de diviser autant que possible les vertus de Marguerite, leurs précédents et leurs exemples dans la biographie de la princesse : il s'agit d'assurer un cheminement progressif à même de garantir l'efficacité rhétorique du discours délibératif de consolation. En effet, dans un article sur Molinet⁹⁸, Cornilliat explique que la consolation ne doit jamais opérer qu'à demi, car d'une part le plaignant est trop désespéré pour se laisser convaincre par un seul discours, d'autre part la victoire sur la douleur ne doit venir que de lui et non d'un conseiller, de statut inférieur. C'est pourquoi, à travers des spécifications qui ne tiennent apparemment que par l'architecture de la couronne et non par un fil argumentatif continu, et qui se présentent à nous dans une logique de pure récompense, Lemaire masque sa rhétorique persuasive, afin de laisser le crédit de la victoire sur Infortune à la princesse elle-même. Ce n'est qu'à la fin du développement pseudo-épidictique que Frère Vincent de Beauvais peut éclairer le rôle rhétorique réel de la couronne et conclure sur l'effet du rappel de toutes les figures féminines et leurs vertus sur Marguerite :

Parquoy sa pensee doit bien estre recreée de ceste consolation. (p. 153)

L'adverbe « parquoy » signale la fin vers laquelle tendaient les discours des dix orateurs : la « consolation » peut désigner, ici, celle par laquelle Marguerite est déjà passée (avant que n'interviennent Vertu et ses orateurs), et dont la récompense peut maintenant, rétrospectivement, la « recréer ». Mais cette phrase signale plus vraisemblablement que l'illustre lectrice était bien depuis le début prise dans une vaste argumentation élaborée dans le but de la consoler (entreprise au succès postulé d'avance), sans négliger – et même en exploitant – l'aspect toujours « récréatif » de l'œuvre littéraire.

Loin d'une représentation de *La Couronne Margarithique* dans laquelle la critique a parfois vu l'impossible (sinon ennuyeuse) tentative de Lemaire de joindre ses vastes et nombreux savoirs érudits avec ses devoirs de poète de cour à l'occasion d'un décès, les nombreuses digressions par spécification de ce prosimètre, une fois replacées dans le cadre du projet rhétorique de la

⁹⁸ « Prosimètre et persuasion chez Jean Molinet », dans *Le prosimètre à la Renaissance, op. cit.*, p. 51-74.

consolation, montrent l’habileté persuasive de l’écrivain. Entre ornement tourné vers le *delectare* – soulagement temporaire de la peine de la veuve – et preuve appuyant l’éloge de la princesse – éloge qui a vocation d’argument *ab adjuncto facili* –, la spécification trouve parfaitement sa pertinence lorsqu’il s’agit de convaincre Marguerite de surmonter sa douleur, sans cesser de souligner, précisément, qu’elle n’est pas en train de se laisser convaincre, car elle n’a même pas besoin d’être convaincue. Ce type de digression, dans *La Couronne Margaritique*, marque donc moins la tension entre deux aspirations de l’écriture de Lemaire que l’alliance réussie du projet rhétorique du poète avec les intérêts de la princesse. C’est là le dernier aspect qui motive la présence des si nombreuses spécifications, qui dépasse les bornes de la consolation et que nous aborderons en guise d’ouverture. À l’occasion de la composition de *La Couronne Margaritique* – dans sa version textuelle –, Lemaire se fait ouvrier de Mérite, le maître d’œuvre de la couronne, qui dirige tous les artistes au service de Marguerite et de la cour de Bourgogne :

Pour fournir les œuvres hautes
 Dont il est touché cy dessus,
 Merite, auquel n’ha nulles fautes,
 Faisoit besongner jus et sus :
 Et prioit fort ses gens yssus
 D’extraction Mercurienne,
 Que ces faits cy fussent tissus
 Par hauteur, plus que terrienne. (p. 52)

Poète et orateur, Lemaire est un disciple de Mercure. Ce faisant, il se place au même niveau de compétence, dans son domaine, que tous les artistes flamands, qu’ils soient peintres, graveurs, orfèvres, ou enlumineurs⁹⁹. Il n’est d’ailleurs pas anodin que l’« oustil » et la « plume » que Lemaire évoquait dans le prologue pour donner à voir son travail d’écrivain (p. 15) se retrouvent dans leur atelier (p. 158), lorsqu’est apportée la dernière main à la couronne de Marguerite, d’abord en peinture, puis en orfèvrerie. Son savoir technique d’écrivain, démontré par la composition virtuose du prosimètre, ainsi que son savoir intellectuel, dans des spécifications qui concernent tant l’histoire et les sciences universelles que la vie particulière de Marguerite, sont la promesse du renom que Lemaire peut apporter à la cour de Bourgogne et à sa princesse, dont il sollicite alors la protection. Le fait que le texte, dans sa version manuscrite connue semble inachevé et ne présente pas la conclusion humble et topique de l’auteur fait encore plus rayonner la puissance rhétorique de Lemaire dans ces derniers vers où tous les arts semblent compris dans son écriture. Si Marguerite est digne de son érudition, qualité décrite au cœur de la couronne et en vertu de laquelle elle « ayme gens erudits, cestadire savans et entendus » (p. 111), elle ne pourra

⁹⁹ Lemaire cite, parmi les plus notoires, le peintre Jean Van Eyck, l’enlumineur Simon Marmion de Valenciennes, Baudouyn de Bailleul, qui fait des patrons pour tapis et tentures, ou encore le graveur Gilles Steclin de Valenciennes (p. 162-166).

qu'accueillir le poète ayant fait montre de tant de savoirs. Nouvel argument *ab adjuncto facili* : parce que Lemaire pouvait entrer à la cour de Bourgogne, Marguerite se devait de l'accueillir : elle le nommera même indiciaire officiel dès 1507, à la mort de Molinet. Dans *La Couronne Margaritique*, la digression n'en finit pas de ne pas en être une. Les intérêts du poète et de la princesse seront de nouveau partagés, sur un mode beaucoup plus inquiet, dans *Les Regretz de la Dame Infortunée sur le trespas de son treschier frere unique*, qui se présente aussi comme un nouveau défi à relever pour un écrivain dont l'œuvre de circonstance se limite essentiellement à célébrer les morts illustres. Mais avant cette nouvelle déploration, Lemaire offre à Marguerite un contrepoint à la fois moins politique et moins grave à *La Couronne Margaritique*, sous la forme de deux épîtres rédigées depuis l'au-delà par son perroquet de compagnie, dans lesquelles la consolation a recours à d'autres masques pour s'énoncer.

4/ Les Épîtres de l'Amant vert : contrepoint personnel et badin

Alors que Marguerite d'Autriche est auprès de son père en Allemagne pour traiter de questions relatives à son douaire sur la Savoie (son époux le duc de Savoie étant mort), survient un incident à sa cour : son perroquet est dévoré par un chien. Dans une épître badine, rédigée au printemps 1505, Lemaire imagine que l'oiseau s'est lui-même livré aux crocs du chien, désespéré de ne pas voir sa maîtresse, faisant de lui le plus parfait amant selon les codes de la courtoisie¹⁰⁰. Son épître est écrite à la façon des *Héroïdes* d'Ovide¹⁰¹, dont la traduction récente par Octovien de Saint-Gelais, entre 1490 et 1493, connut un franc succès. Le perroquet s'y plaint de l'absence de sa maîtresse avant d'annoncer son projet de suicide. L'épître se clôt sur l'épithète du noble oiseau. Devant le succès de cette composition qui circule sous forme manuscrite dans les cours d'Europe (Marguerite d'Autriche écrit même un quatrain félicitant le poète), une seconde épître est rédigée à l'automne 1505. L'Amant vert y raconte ses pérégrinations en enfer puis au paradis, où il rencontre toutes sortes d'animaux légendaires, guidé par Mercure puis l'Esprit Vermeil. Inspirée de la *Divine Comédie* de Dante et du chant VI de l'*Énéide*, cette épître consacre l'intégration du perroquet au panthéon des animaux illustres.

C'est donc de nouveau au sujet d'une mort qu'écrit Lemaire, mais une mort héroï-comique, puisqu'il ne s'agit que d'un oiseau. Le ton est moins pathétique que badin. Toutefois, l'absence de

¹⁰⁰ Sur cet aspect des épîtres, voir Madeleine Jeay, « Le traitement des vestiges courtois dans les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, les *Épîtres de l'Amant vert* et la *Concorde des deux langages* de Jean Lemaire de Belges », *Le Moyen Français*, vol. 71, 2012, p. 45-62.

¹⁰¹ Les *Amores* du même poète, où ce dernier pleure le perroquet mort de Corinne, sont une autre source évidente des *Épîtres de l'Amant vert* de Lemaire.

Marguerite constamment évoquée, et qui est la cause de ce suicide, rappelle en sourdine le décès de son époux et les questions de gouvernance de la Savoie qui se posent alors. C'est donc dans ce contexte que nous proposons de relire les *Épîtres de l'Amant vert* : pendant humoristique de *La Couronne Margaritique*¹⁰², elles en reconduisent la rhétorique de la consolation sur un mode mineur, mais qui ne la rend pas moins efficace¹⁰³. Le traitement ludique des lieux communs de la consolation, tels que la gloire du défunt et l'assurance d'une meilleure vie dans l'au-delà, permet en effet de fondre la *delectatio* du texte avec des arguments plus raisonnables, dont on a vu avec l'étude de *La Couronne Margaritique* qu'ils étaient les deux versants liés et nécessaires de la consolation. Celle-ci avance de nouveau masquée : si de nombreuses études ont montré combien Lemaire partageait sur bien des aspects la voix du perroquet¹⁰⁴, nous voudrions proposer d'autres masques pour cet oiseau (qui n'en excluent d'ailleurs aucun) : celui de Marguerite elle-même, pleurant son défunt mari, mais aussi celui des proches de la princesse s'efforçant de lui faire oublier le deuil. L'examen de ces visages dissimulés par le perroquet approfondira notre étude de la rhétorique de la consolation chez Lemaire.

- **Un miroir humoristique du deuil de Marguerite**

L'Amant vert qui déplore le départ de sa maîtresse n'est pas sans rappeler la situation de Marguerite d'Autriche, également désespérée à l'idée de ne pas revoir un époux pour lequel il semble qu'elle a développé de réels liens d'affection. Les *Épîtres de l'Amant vert*, qui s'efforcent de soulager la princesse de cet amour malheureux, se présentent ainsi comme le versant personnel d'une consolation politique, telle qu'on a pu la lire dans *La Couronne Margaritique* (même si la conséquence politique du deuil de Marguerite n'est pas totalement occultée dans ces épîtres qui

¹⁰² Ce précédent *opus* semble être d'ailleurs rappelé lorsque le perroquet adresse ses adieux à la « royne de toutes femmes, / La fleur des fleurs, le parangon de toutes gemmes » (première épître, v. 369-370) ou encore qu'il évoque « La fleur des fleurs, le chois des marguerites » (première épître, v. 28).

¹⁰³ Notre étude se situe donc dans la lignée de celle de Cornilliat dans *Sujet caduc, noble sujet, op. cit.*, p. 285-307. Déjà Jean Frappier, dans l'introduction de son édition des *Épîtres de l'Amant vert*, suggère que « l'œuvre légère et jolie fut sans doute pour Marguerite une consolation plus subtile ou un apaisement plus sûr que le laborieux symbolisme de l'ample "déploration" » (p. XV) : sans souscrire au jugement de valeur porté sur *La Couronne Margaritique* ou toute autre déploration lemaïrienne, nous pensons effectivement que les *Épîtres de l'Amant vert* ont une fonction de consolation, laquelle repose sur des moyens différents de ceux qui sont à l'œuvre dans *La Couronne Margaritique* notamment.

¹⁰⁴ Voir notamment les études de Lawrence Kritzman, « The Rhetoric of Dissimulation in *La Première Epistre de l'Amant vert* », *Journal of Renaissance and Medieval Studies*, 10, 1980, p. 23-39, de François Rigolot « Intentionnalité du texte et théorie de la *persona* : le cas des *Épîtres de l'Amant Vert* », dans *Poétiques : théories et critiques littéraires, Michigan Romance Studies*, éd. Floyd Gray, t. 1, 1980, p. 186-207 ou plus récemment de Peter Eubanks, « Jean Lemaire de Belges's Rhetorical Masks in *L'Amant Vert* and "Les Regretz de la Dame Infortunée" », *Romance Quarterly*, 59-3, 2012, p. 166-176.

évoquent par exemple la possibilité d'un nouveau mariage¹⁰⁵). Cette dimension plus personnelle de la consolation sera approfondie dans les déplorations de Cretin et revendiquée dans celles de Clément Marot : pour l'heure, Lemaire se contente de la présenter avec la médiation d'un perroquet, sous forme de jeu.

L'Amant vert envisage le départ de Marguerite en Allemagne comme une perte définitive, de sorte que l'éloignement de la dame est vécu comme un deuil funèbre :

Elle s'en va, hélas ! elle s'en va,
Et je demeure icy sans compagnie. (première épître, v. 32-33)

Dans ces deux vers, la rhétorique de la *lamentatio* apparaît avec force (peut-être trop d'ailleurs pour que ces vers ne soient pas suspects de parodie, d'autant que c'est un perroquet qui s'exprime) : répétition, interjection, exclamation, opposition des personnes grammaticales et de rythmes (tantôt saccadé, tantôt fluide) sont autant de procédés créant le *pathos*. C'est un perroquet proprement endeuillé qui pleure le départ de la princesse, de même que Marguerite pouvait plaindre la perte de son jeune époux. Mais au-delà du partage de cette douleur, l'évocation récurrente de la Fortune qui accable le perroquet rappelle la devise de Marguerite et contribue encore à faire de l'oiseau un miroir de la princesse. En effet, après la mort de Philibert le Beau, Marguerite d'Autriche se choisit pour devise « Fortune infortune fort une ». Lemaire avait d'ailleurs fait d'Infortune une allégorie de *La Couronne Margaritique* ayant les traits d'un vieillard misérable et souhaitant la perte de la princesse. Or l'Amant vert dénonce à plusieurs reprises la fortune « ennemie » (première épître, v. 43), « rebelle » (v. 238) ou encore « infame » (seconde épître, v. 620 dans la version manuscrite). Il fait même d'Infortune la source métaphorique de ses maux et rappelle qu'elle s'en était prise à Marguerite avant lui :

Las ! double hélas ! pourquoy donc la pers je ?
Pourquoy peut tant Infortune et sa verge,
Qui maintesfois celle dame greva ? (première épître, v. 29-31).

Au début de la première épître, ces vers signalent la proximité, et même la similarité de la condition de la princesse et de son perroquet.

L'Amant vert est donc un miroir de la princesse endeuillée, mais un miroir déformant, puisque son amour courtois est traité avec humour. Ce dernier repose sur le décalage héroï-comique entre l'insignifiance de la condition d'animal de compagnie, et la noblesse sinon humaine, parfois légendaire, des sentiments qu'il exprime pour Marguerite. Ce décalage comique porte d'abord sur la taille de l'animal, lorsqu'il décrit « ung cueur si gros, / En corpz si foible et si petit enclos » (première épître, v. 12-13). Tous les motifs courtois ayant traits à l'infériorité de

¹⁰⁵ Frappier lit à juste titre, dans les vers 22-23 de son appendice I (qui est un passage manuscrit de la première épître supprimé de l'édition imprimée), l'évocation d'un nouveau mariage pour Marguerite : « [Or] cecy est propre signiffiance / Qu'encor auras riche coronne en chef ».

l'amant sur la dame qu'il sert sont dès lors teintés d'humour, puisqu'effectivement le petit perroquet n'est guère comparable à Marguerite, qui en plus d'être humaine est en train de devenir un élément incontournable de la scène politique européenne de son temps¹⁰⁶. Le motif de l'*amor de lonb* est fortement motivé par les origines tropicales de l'oiseau, réellement éloignées de l'Europe. De même, la prédestination de l'Amant vert à aimer est inscrite dans ses couleurs (la symbolique des couleurs de l'époque fait en effet du vert l'incarnation de l'amour passion en plus de l'espérance et la gaieté, ce que rappelle le perroquet) : non celles qu'il s'est choisies mais ses véritables plumes. C'est d'ailleurs toujours en vertu d'un jeu entre couleur réelle et couleur symbolique que l'oiseau est anobli en « Vert conte » ou « Chevalier vert » (première épître, v. 266), faisant référence à des personnages historiques ou mythiques qui ont adopté la couleur verte pour ses valeurs. La domesticité et même la familiarité du petit animal avec la dame deviennent le prétexte à des passages légèrement grivois. Ainsi la mention de la virginité de l'animal domestique, au moment où il est jugé par Minos, dans la seconde épître, ne va pas sans humour :

Alors Minos de tous lez me regarde,
 Et en fin dit que j'ay fait bonne garde
 De netteté et de pure innocence
 (Car vierge suis). (seconde épître, v. 259-262)

Le double décrochage de cette information, à travers l'enjambement qui prolonge outre mesure le vers 261, mais aussi grâce aux parenthèses, en renforce l'aspect comique. Mais le passage où le perroquet raconte les scènes intimes de la vie de Marguerite dont il a été témoin prête encore plus à sourire :

Que diray je d'aultres grandz privaultéz,
 Par quoy j'ay veu tes parfaictes beautéz,
 Et ton gent corpz, plus poli que fine ambre,
 Trop plus que nul autre varlet de chambre,
 Nu, demy nu, sans atour et sans guimple,
 Demy vestu en belle cotte simple,
 Tresser ton chief, tant cler et tant doré,
 Par tout le monde aymé et honnouré ?
 Quel autre amant, quel autre serviteur
 Surpassa oncq ce hault bien et cest heur ?
 Quel autre aussi eut oncq en fantasie
 Plus grand raison d'entrer en jalousie,
 Quand maintes fois, pour mon cueur affoler,
 Tes deux mariz je t'ay veu accoller ? (première épître, v. 109-122)

¹⁰⁶ Citons par exemple les vers 26-28 et l'usage des parenthèses proche de l'euphémisme : « Vous congnoissez que pour maistresse et dame / J'avoie acquis (par dessus mes merites) / La fleur des fleurs, le chois des marguerites. »

C'est grâce à son caractère anodin que l'animal a pu accompagner Marguerite dans ses appartements privés ; mais le parfait amant imaginé par Lemaire – dont la tombe, représentée dans un *locus amoenus*, est protégée par Vénus (première épître, v. 189-276) – se trouve une toute autre raison...

En tant qu'amant éploré, le perroquet est bien un double de Marguerite. Mais ce miroir ne doit pas faire illusion (c'est pourquoi le perroquet assiste à des événements de la vie de Marguerite, tels que ses deux mariages) : il sert au contraire à susciter le rire par la démesure entre la petitesse de l'animal de compagnie et la noblesse de ses sentiments, qui le mènent jusqu'au suicide. Même cette scène, directement inspirée du fait divers à l'origine des *Épîtres de l'Amant vert*, est traitée avec humour. Le perroquet choisit en effet de se donner la mort par les crocs du chien car sa qualité de volatile ne lui permet pas d'avoir recours aux expédients humains traditionnels :

Helas ! comment me pourray je donner
La mort acop, sans guieres sejourner ?
Je n'ay poison, je n'ay dague n'espée
Dont estre puist ma poictrine frapée.
Mais quoy ? Cela ne m'en doibt retarder :
Qui mourir veult, nul ne l'en peult garder. (première épître, v. 291-296)

Ces vers dignes d'une tragédie antique – en particulier la maxime du v. 296 – ne manquent pas de faire sourire, prononcés par un petit perroquet. Cet humour omniprésent dans la première épître (on pourrait multiplier les exemples de discordances entre le *pathos* exprimé et la nature volatile de l'Amant vert, notamment quand il prend les dieux à témoin de sa peine) a deux fonctions. Il sert d'une part à la consolation : le perroquet a pour vocation de ramener la gaieté. Non seulement c'est ce qu'indique sa couleur – le « vert gay » (première épître, v. 79) – mais en plus son aptitude à soulager la peine par le rire est rappelée dans chacune des deux *Épîtres de l'Amant vert*. Ainsi, dans la première, le perroquet raconte quel fut son rôle auprès de Marguerite :

Et que je t'ay maintesfois consolée
En tes dangiers, naufragees et perilz,
Esquelz sans moy n'avois joye de riz. (première épître, v. 50-52)

Rire et consolation sont donc étroitement corrélés. Ils sont également présents aux seuils de la seconde épître, dans laquelle le perroquet s'efforce d'apporter un « soulas decent » (seconde épître, v. 36) depuis son séjour d'outre-tombe, à sa maîtresse, au moyen, à nouveau, du rire :

Icy prent fin le mien joyeux escripre
Dont on verra plusieurs gens assez rire. (seconde épître, v. 575-576)

On retrouve le principe de la *delectatio* préalable à tout travail de consolation raisonnée, dispositif en deux temps déjà mis en œuvre dans *La Couronne Margaritique*¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Cependant, contrairement à *La Couronne Margaritique*, la consolation n'est pas ici postulée, annoncée par avance, afin de renforcer l'impact de la rhétorique délibérative qui sera ensuite mise en œuvre : le rire et les

D'autre part, cette mort d'amour héroï-comique du petit perroquet doit servir à Marguerite à mettre la mort (et l'amour) à distance pour la soulager. La nouvelle de la mort de son animal domestique fétiche aurait pu accabler la princesse outre mesure : le poète prend le parti d'en rire par une mise en scène amoureuse, afin de rendre la situation plus tolérable, de donner du sens (c'est une des clefs de la consolation) à une mort qui pourrait paraître injuste. Naturellement derrière la mort du perroquet se trouve celle de Philibert. Il ne s'agit pas de se moquer de l'affliction de Marguerite : la parodie de discours amoureux de Lemaire n'est pas antiphrastique et ne vise qu'à dénoncer des excès, et à prémunir la princesse contre toute réaction démesurée, le plus démesurée d'entre elles étant le suicide¹⁰⁸. En effet, au-delà de la dimension comique évidente de la noble *fin'amor* de l'Amant vert, les excès héroï-comiques du perroquet, qui prend les dieux à témoins et se compare à la figure mythique d'Actéon dévoré par ses chiens pour avoir surpris la déesse Diane nue¹⁰⁹, sont peut-être une invitation donnée à la princesse pour qu'elle modère l'expression de son amour et de sa douleur, surtout si un nouveau mariage est envisagé pour elle¹¹⁰. Le discours amoureux permet donc d'accomplir la tâche rhétorique du poète de cour, en le voilant et, par là-même, en le facilitant. Le fait de donner à Marguerite un miroir humoristique de sa situation permet de la recréer¹¹¹ et de la rendre capable d'écouter les conseils

jeux de masques dans les *Épîtres de l'Amant vert* dispensent de ce protocole en deux temps, et en particulier l'analogie de la douleur de Marguerite à celle de l'animal permet de l'affronter autrement et (paradoxalement) plus directement.

¹⁰⁸ Un passage de *La Couronne Margaritique* décrit en effet ainsi le deuil de Marguerite : « Adonques fut ce pitié trop miserable de voir la tresdesconfortée Princesse acertainée de sa crainte entamer un dueil desesperé, et non appaisable, violer sa clere face, traire ses beaux cheveux de couleur aureïne, jeter une grande impetuosité de cris et vociferations de son tresamoureux estomach, et qui plus est, par la furieuse ardeur de vraie amour conjugale, se vouloir irrevocablement precipiter en un cas mortifere, comme feirent jadis la noble dame Julia, fille de Julius Cesar et femme de Pompée, et Portia fille de Caton et femme de Brutus » (*op. cit.*, p. 30-31). Il faut cependant faire la part de la biographie et de l'*amplificatio* rhétorique (appuyée par les *exempla* antiques) dans ces assertions.

¹⁰⁹ « Si seray dit ung Actéon naïf, / Qui par ses chiens fut estranglé tout vif » (première épître, v. 319-320). Après avoir expliqué comment il était familier de Marguerite, y compris dans ses moments d'intimité, le perroquet-Actéon fait de la princesse une nouvelle Diane.

¹¹⁰ Dans la version manuscrite de la deuxième épître, donné en appendice dans l'édition de Frappier, l'épistolier raconte l'histoire d'un cerf et d'une biche ayant appartenu au père de Marguerite et qui s'aimaient tant qu'à la mort du premier la seconde s'est suicidée. Ce nouveau miroir, plus pathétique qu'humoristique, est supprimé de l'édition imprimée certainement parce que l'anecdote renvoyait trop à Marguerite d'Autriche, au moment où Lemaire cherchait à se rapprocher de la cour de France (les réécritures de certains passages à la louange d'Anne de Bretagne, dans l'édition de 1511 de la seconde épître, en témoignent également). Mais l'anecdote a peut-être été supprimée aussi parce que sa fonction n'était pas claire (le suicide est-il démesuré dans cette anecdote ?) et, malgré sa dimension évidemment récréative (et digressive), il prend difficilement part au ton enjoué qui caractérise cette consolation.

¹¹¹ La seconde épître, faisant le bilan de la première, indique que sa lecture est pour les femmes une « noble occupation » (seconde épître, v. 32).

du discours délibératif de consolation. Ce sont les mêmes objectifs rhétoriques qu'avait remplis *La Couronne Margaritique*, mais avec des moyens différents. Le perroquet est à la fois un masque épousant les traits de Marguerite mais il incarne aussi une altérité prête à donner la leçon de consolation, comme nous allons maintenant l'examiner.

- **Les lieux de la consolation visités par le perroquet**

Lorsque le perroquet n'envisage plus sa douleur d'amant délaissé mais sa propre mort, et la peine qu'elle causera à Marguerite, il prend la fonction de consolateur, devient le miroir des proches de la princesse qui se préoccupent de son affliction. Leur présence est d'ailleurs rappelée par l'Amant vert, dans sa première épître :

Car assez as d'autres maux plus patentz,
Dont maintes gens se treuvent malcontens [...]. (première épître, v. 343-344)

Le perroquet se fait ainsi la voix de ces proches inquiets et Marguerite devient l'interlocutrice d'un oiseau donnant à entendre les lieux communs du discours délibératif de consolation. Avant de recenser ces lieux communs et leur traitement original dans *Les Épîtres de l'Amant vert*, il convient de revenir sur l'utilité de ce masque énonciatif du perroquet pour exposer les arguments raisonnables de la consolation.

L'étude rhétorique du discours de consolation, illustrée en particulier par l'examen de *La Couronne Margaritique*, a montré combien l'auteur de ce type de discours devait agir avec prudence pour exposer sans brutalité les raisons de ne pas s'affliger. Or le perroquet des *Épîtres de l'Amant vert* prend le parti totalement opposé, mais afin d'obtenir un résultat semblable. En effet, il fait preuve d'une certaine inconvenance lorsqu'il attribue à Marguerite les termes de « cruelle » (première épître, v. 61) ou qu'il condamne vertement son attitude envers lui :

Ha ! Marguerite (à peu diray je ingrante),
Je te puis bien faire ores mes reproches,
Puis que de mort je sens ja les approches. (première épître, v. 172-174)

Il est indécent et égoïste de reprendre si directement la jeune femme qui vient de perdre son époux, mais, comme ce n'est qu'un oiseau aveuglé par l'amour qui s'exprime, le discours est relativisé. Il est néanmoins prononcé. Pour la consolation, le fait de donner la parole au perroquet, à cet amant fou et comique à ses dépens, permet d'énoncer des réalités difficiles à entendre, quoiqu'utiles pour surmonter le deuil. L'humour lié aux excès rhétoriques de l'Amant vert n'annule pas la teneur des arguments de la consolation mais crée une distance laissant à l'interlocuteur la liberté de s'en saisir ou non.

Ce dispositif énonciatif particulier précisé, les lieux communs du discours de consolation peuvent être maintenant examinés dans l'originalité de leur traitement le long de deux épîtres aux

rôles complémentaires. Le motif du songe, qui revient régulièrement dans les déplorations funèbres des Rhétoriciens à Clément Marot, du *Temple d'Honneur et de Vertus* à la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, figure en premier lieu dans *Les Épîtres de l'Amant vert*. Il ne sert toutefois pas de cadre-type mais est déjà, en soi, un motif de consolation :

Quant à l'esprit [du feu perroquet], saches que sans mensonge
 Il t'aperra assez de fois en songe,
 Et te suyvra par hayes et buissons,
 Sollicitant que les tant joyeux sons
 Des oyseletz en tous lieux te convoyent
 Et par les bois doucement te resjoyent [...]. (première épître, v. 353-358)

Apparaissant depuis l'au-delà, l'Amant vert promet que son esprit viendra reconforter la princesse grâce à un chœur d'oiseaux. Or cette scène est décrite dans la seconde épître, lorsque l'Amant vert, guidé par l'Esprit Vermeil, fait son entrée au paradis des oiseaux. En effet, ces derniers entament « un motet » (seconde épître, v. 419) à la demande, précisément, du perroquet :

Si les requiers, ou nom de ma deesse,
 De ma princesse et dame redoubtée,
 Que une chanson noblement soit chantée. (seconde épître, v. 412-414)

Écrite depuis les séjours en enfer et au paradis, la seconde épître de l'Amant vert a, derrière sa fonction descriptive (et récréative, à travers les jeux de réécritures des sources antiques et italiennes) explicite, une fonction délibérative bien réelle. En effet, elle accomplit les motifs de consolation traditionnels des déplorations des Rhétoriciens, revisités dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus*. Ainsi, l'accession du perroquet au paradis des oiseaux, parce qu'il en est jugé digne par Mercure¹¹² et Minois, s'apparente à une cérémonie d'intronisation comparable à celle de Philippe de Bourbon au temple d'Honneur et de Vertus. Ce que la première épître envisage comme motif de consolation, la seconde le montre comme réalisé¹¹³. Les accords harmonieux des oiseaux ne sont pas les seuls au service du soulagement de la peine de Marguerite : le thème de la survie par

¹¹² Mercure s'adresse ainsi au juge, non sans faire un nouveau jeu de mot sur la couleur réelle de l'Amant vert et ses valeurs : « Voy tous ses faictz et sa vië calcule : / Il n'a sur lui ne tache ne macule ; / Sur lui n'y a un seul brin de laideur, / Mais entier est en sa propre verdure. » (seconde épître, v. 255-256)

¹¹³ De même, certains couples de rimes reviennent d'une épître à l'autre, et le sens de leur écho s'en trouve modifié dans un sens positif. Il en va ainsi de la rime « amant-dyament » : si elle témoigne dans la première épître de la cruauté de la dame (« Et maintenant tu laisses ton amant. / O cueur plus dur que acier ou dyament ! », v. 53-54), le rapprochement de l'amant et de la pierre précieuse dans la seconde épître est au contraire le signe d'une vertu sans faille (« Vecy l'esprit d'un gracieux amant, / Plus net, plus fin que perle ou dyament », v. 249-250). La rime « yvre-vivre » fournit un autre exemple de ces échos de l'une à l'autre épître, la seconde renversant les peines de la première en motif de consolation : alors que dans l'épithaphe l'ivresse de l'Amant vert causait sa perte (« Dont le hault cueur, de vraye amour pure yvre, / Ne peut souffrir perdre sa dame, et vivre », v. 379-380), dans la seconde épître cette même ivresse est le signe de l'accès au paradis et à la vie éternelle (« Si en buz [de l'eaue oblivieuse] tant que presque je fuz yvre / Et des adoncq n'euz vouloir de revivre », v. 273-274).

la gloire, si important dans les déplorations des Rhétoriciens, est encore présent. Il est une première fois énoncé dans le discours de la pucelle aux passants qui est retranscrit dans la première épître. En effet, au terme de sa harangue qui a tout d'une épitaphe¹¹⁴, elle affirme que l'Amant vert continuera à vivre grâce à son renom :

Si aura il (par faveur supernelle)
Louenge et bruit en memoire eternelle. (première épître, v. 255-256)

L'Amant vert rejoint effectivement au paradis les autres animaux historiques ou mythiques. Ce qui était envisagé au futur dans la première épître est accompli dans la seconde, comme le rappelle l'Esprit Vermeil s'adressant à l'Amant vert :

Long temps y a qu'il ne m'est advenu
Plaisir plus grand que de voir arriver
Ton noble esprit que mort n'a peu grever ;
Ains vit ton nom en memoire et en bruit. (seconde épître, v. 358-361)

Non seulement la seconde épître montre que les arguments topiques de consolation (soulagement par l'esprit et par l'assurance de la gloire immortalisée du défunt) ne sont pas lettre morte mais sont bien réalisés outre-tombe, mais en plus elle souligne le fait que c'est précisément grâce à cette première épître en particulier, ou grâce aux supports écrits des poètes (déplorations, épitaphes ou encore épîtres) en général, que ces arguments se réalisent. Ainsi, dès le début de la seconde épître, l'Amant vert revient sur le sens *a posteriori* de sa première épître et de l'épitaphe qui la concluait :

Lequel [corps] neantmoins tu as fait honnorer
De sepulture, et graver et dorer
Mon epitaphe, en marbre de porphire,
Tant qu'il me doibt bien haultement souffire,
Car tant l'ont leuz de roys, princes et ducz,
Que mes beaux faitz jamais ne sont perduz,
Et tant l'a veu mainte princesse noble
Que mon bruit va jusqu'en Constantinoble.
Si m'est ma mort plus belle et specieuse
Que ne fut oncq la vië gracieuse,
Veu que mon nom, mes armes et mon tiltre
Sont ennobliz par celle triste epistre
Que j'ecriviz quand la mort me pressoit [...]. (seconde épître, v. 15-27)

Grâce à sa première épître, la gloire du perroquet est immortalisée : son « bruit » se répand et son « nom » est définitivement anobli. La seconde épître vient confirmer son accession au séjour des

¹¹⁴ L'adresse directe aux passants (« Seigneurs, se Dieu vous gard », v. 221), la désignation de la tombe (« Soubz ce noir marbre [...] / Gist l'Amant Vert », v. 222-223, « Et lui fut fait ce monument et tumbre », v. 253), le rappel biographique des accomplissements et vertus de l'oiseau (« Natif estoit d'Ethiope la haulte [...] / Dont il morut de dueil ce propre jour », v. 226-252) et enfin la conclusion morale (évocation de la gloire) de ces vers évoquent en tous points la composition d'une épitaphe.

bienheureux, elle apporte en quelque sorte la preuve que le paradis et le renom éternels, pour l'amant vertueux, ne sont pas que des mots destinés à tromper la princesse endeuillée. Lemaire exploite ainsi pleinement les ressorts énonciatifs de l'épître (faire parler un petit animal à des fins humoristiques) et la composition en deux temps de ces *Épîtres de l'Amant vert*.

Un dernier mot toutefois sur le recours au masque du perroquet pour prononcer une consolation que le poète aurait parfaitement pu prendre en charge (du moins, chez Cretin puis Clément Marot, le poète parlera en son nom). On l'a vu, le décalage héroï-comique permet d'exposer sans brutalité les raisons pour lesquelles Marguerite doit abandonner son deuil. Mais dans cette seconde épître, l'humour inhérent au fait que c'est un modeste volatile aux nobles sentiments qui effectue la consolation disparaît quelque peu. Le style est plus élevé et moins badin. Le fait que ce soit un simple perroquet qui s'efforce de consoler Marguerite endeuillée revêt peut-être une autre fonction, une motivation plus profonde et essentielle au projet poétique de Lemaire. En effet, il montre que ce discours de consolation fonctionne même si, maintes fois répété par les poètes de cour, il est voué au psittacisme, en dépit de toute sa légitimité rhétorique. La mise à distance humoristique de la rhétorique de la consolation, portée par un perroquet, témoigne de la volonté d'innovation de Lemaire, qui fond obligations courtoises et poésie courtoise, ou bien annonce la fin d'un cycle, la fin de ses recherches sur les moyens de la consolation dans la déploration funèbre¹¹⁵. En effet, *Les regretz de la Dame infortunee*, dont Lemaire est bien obligé de rendre compte après le décès du frère de Marguerite d'Autriche, ne contiennent pas de consolation. Il reste que le succès de la diffusion manuscrite puis imprimée de ces *Épîtres de l'Amant vert* ne trompe pas sur l'originalité de leur composition, dans laquelle le perroquet est un masque courtois et humoristique pour de multiples usages sérieux, telle que la toujours épineuse question de la consolation.

¹¹⁵ Si les nombreux décès qui émaillent la carrière de poète de cour de Jean Lemaire justifient naturellement le grand nombre de déplorations funèbres qu'il a composées, on est en droit de se demander dans quelle mesure l'auteur n'avait pas une prédilection pour ce type d'écrit, mêlant chroniques et ornements de l'éloge et de la persuasion, labeur historien et couleurs de rhétorique, qu'il cherche à joindre dans la *Concorde des deux langages*. Dans l'hypothèse où Lemaire ferait effectivement le choix d'écrire et même de réécrire (on l'a vu avec *Les Épîtres de l'Amant vert*) de longues déplorations funèbres (alors que Clément Marot par exemple se contentera d'une épitaphe pour Claude de France, épouse du roi, et belle-sœur de la protectrice), il devient possible de lire chaque texte comme la partie d'un tout, d'un nouveau montage faisant part d'une recherche plus vaste menée par Lemaire sur le sens et les moyens de la consolation en contexte courtois et qui, comme toute œuvre, aurait son début, son apogée et sa fin.

5/ Les regretz de la Dame Infortunee sur le trespas de son treschier frere unique et Des Anciennes pompes funerales : inquiétudes politiques et poétiques

Après le *magnus opus* littéraire et rhétorique que constitue *La Couronne Margaritique*, et le pendant brillant des *Épîtres de l'Amant vert*, Lemaire ne revient pas sur la consolation dans *Les Regretz de la Dame infortunee sur le trespas de son treschier frere unique*. Le titre du poème – « regrets » – ainsi que son énonciation particulière – Lemaire prête sa voix à sa protectrice endeuillée – ne supposent d'ailleurs aucune démarche de consolation. En effet, dans cette nouvelle déploration de Lemaire, Marguerite exprime son affliction après la mort de son frère, Philippe le Beau, survenue le 25 septembre 1506. La rhétorique de cette composition, tant du point de vue de l'*inventio* que de l'*elocutio*, semble faire signe vers un blocage de la déploration qui ne peut plus aboutir à une consolation.

Après avoir évoqué les malheurs cumulés au cours de sa vie et fait l'éloge du défunt, Marguerite procède à une invective topique contre la mort :

Mort effroyant plus que fouldre ou tonnoire,
Mort trescruelle, infame, horrible et noire¹¹⁶ [...]. (v. 85-86)

La recherche formelle de ce poème – tout en rimes féminines, souvent riches – est aussi marquée par la réflexion sur la lettre M, à l'initiale du prénom de Marguerite et de ses parents morts, et qui sert une série de rimes senées :

Puis on voit M. ou nom de Marguerite,
qui signifye, et sans mon demerite,
Meschief maling, Martire et Mal austere ;
si croy de vray que soubz ceste M. habite
Misere et Mort ou Malheurté mauldicte,
Marrison morne et tout mauvais mistere. (v. 43-48)

Un tel jeu formel reproduit le *delectare* ostensible de leur poésie mais, contrairement à ce qui se passe dans *La Couronne Margaritique*, celui-ci ne sert pas à préparer les arguments de la consolation. En effet, le poète dresse ensuite le tableau du chaos qui règne en l'absence du roi et la déploration ne se clôt pas sur la perspective d'une consolation triomphante mais sur un futur incertain, triste et effrayant, où l'harmonie du passé ne refait pas surface :

Devant les yeux se présente ung abisme
confuz, estrange et sans sort unanime
des cas futurs dont de peur je m'effroye ;

¹¹⁶ Nos références renvoient à l'édition de Pierre Jodogne, « “Les Regretz de la Dame Infortunee” de Jean Lemaire de Belges », dans *Hommages à la Wallonie : mélanges d'histoire, de littérature et de philologie wallonnes offerts à Maurice A. Arnould et Pierre Ruelle*, éd. Hervé Hasquin, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1981, p. 321-334.

tout est meslé, n'y a raison ne rime ;
 tout est en bransle et dangereux estime,
 tout sera mis hors de rigle et de roye [limite].
 Helas, mon frere, estant jadis ma joye,
 ta mort nous fait de ces maux tel montjoye
 et ton amour m'est bien chiere, or a prime
 jeune, beau, riche autant que nul que je oye,
 comme plus grant tous les jours te songeoie,
 tu m'es failly par Mort et par son crime. (v. 157-168)

Comment expliquer un tel retour au *planctus* de Lemaire, après des recherches si approfondies sur la rhétorique de la consolation dans les précédentes déplorations funèbres ? On a vu que l'absence de consolation reposait sur le choix énonciatif du poète, qui prête sa voix à celle qui aurait précisément besoin d'être consolée, une nouvelle fois. Contrairement à *La Couronne Margaritique* où Lemaire cherchait à asseoir sa position d'historiographe auprès de Marguerite, il n'a plus rien à prouver dans ses *Regretz de la Dame Infortunee* sinon, justement, qu'il partage l'inquiétude personnelle et politique de Marguerite au sujet de la mort de Philippe le Beau, roi de Castille. Lemaire a d'ailleurs déjà expérimenté avec succès cette pratique du masque avec *Les Epîtres de l'Amant vert*. Quant à la partie épидictique et historiographique du compte rendu de cette mort, elle sera assurée en 1507, avec la chronique de la cérémonie funèbre de Philippe le Beau, ainsi qu'avec le traité *Des Anciennes pompes funeralles* adressée à Marguerite la même année, dans lequel figurent quatre chapitres sur la déification des empereurs romains considérés comme les « ancêtres » des Habsbourg¹¹⁷. Dans les *Regretz de la Dame Infortunee*, Lemaire se sert donc de la voix de Marguerite pour évoquer avec inquiétude les conséquences politiques de cette nouvelle mort, comme il l'avait déjà fait dans *La Couronne Margaritique*. Eubanks rappelle dans un article consacré à ce poème¹¹⁸ les troubles en Espagne et aux Pays-Bas qui font suite à la mort de Philippe le Beau : le roi laisse en effet cinq enfants et une épouse folle, donc personne qui puisse prendre sa succession, ce qui induit des troubles dans le royaume et à ses frontières. Il explique ainsi les images de chaos développées au cours du poème et résumées dans la première moitié de la strophe citée ci-dessus. De plus, poursuit Eubanks, la mort du roi protecteur causait une réelle instabilité économique pour le poète protégé, et de nombreux vers des *Regretz de la Dame Infortunee*

¹¹⁷ Jean Lemaire de Belges, *Des Anciennes pompes funeralles*, éd. Marie-Madeleine Fontaine, Paris, Société des textes français modernes, 2001, chapitres XV à XVIII. Lemaire introduit ainsi ce développement : « Dont et affin, Princesse illustre, que vostre benignité, entremy les laborieuses obligations de la choze publicque, s'y recree quelque foys à la lecture de ses antiquitez, et que vous voyez comme les ancestres du Roy vostre pere Cesar Auguste estoient colloquez au ciel et mys aux renz des dieux immortelz par les successeurs et subjectz, je prolonguerey ung petit le conte, car ce m'a bien semblé chose digne d'estre ramenteeve » (p. 34).

¹¹⁸ « Poetic self-assertion in Jean Lemaire de Belges's 1506 "Les Regretz De La Dame Infortunee" », *Romance Notes*, vol. 47, n° 3, 2007, p. 313-321.

peuvent ainsi renvoyer à des préoccupations financières de Lemaire, tels ceux-ci, où le poète explique la raison qui motive sa plume :

pour deplorer la mort tresdommageuse
qui tant me plonge en parfonde ruïne. (v. 5-6)

Sans aller jusqu'à une lecture entièrement cryptée des *Regretz de la Dame Infortunee*, d'autant moins valable que Lemaire conserve naturellement sa place à la cour de Marguerite de Bourgogne, on remarque effectivement dans les derniers vers de sa déploration un étrange croisement entre les images du désordre (politique) et la perte d'harmonie (poétique). Ainsi, au vers 160, l'emploi de l'expression, certes figée, « n'y a raison ne rime » invite malgré tout le lecteur à voir dans la fin d'une ère politique prospère la fin également d'une poésie qui, dans le cas de Lemaire, n'a jamais parlé que de mort. Ces derniers vers semblent donc bien fonctionner comme un point final pour la poésie funèbre de Lemaire ; et c'est pourquoi ils n'invitent pas à une suite qui serait de l'ordre de la consolation ou du discours à terminer par un « diligent lecteur », pour un destinataire identifié. Cette idée est renforcée par l'effet récapitulatif des morts au début des *Regretz de la Dame Infortunee* : après avoir évoqué « le trespas [...] de memoire amère » de la mère de Marguerite, la voix poétique rappelle la mort des « deux maris, beaux jeunes, puissants princes » que connut la princesse de Bourgogne. Ce faisant, Lemaire rappelle sa précédente déploration funèbre, sur la mort de Philibert de Savoie, deuxième époux de Marguerite, et renvoie à l'abondance de sa production en ce domaine. Œuvre auto-adressée ou point final d'une poésie uniquement funèbre, les *Regretz de la Dame Infortunee* ne pouvaient reconduire une consolation si brillamment menée dans *La Couronne Margaritique* et *Les Épîtres de l'Amant vert*, et la nécessité d'attirer les faveurs d'un protecteur, cette fois, ne s'imposait pas à Lemaire.

C'est au début du traité *Des Pompes funebres antiques et modernes* que Lemaire exprime le plus explicitement l'idée qu'il a mené à son terme sa réflexion sur la poésie funèbre. En effet, à l'occasion de la mort d'Anne de Bretagne en janvier 1514, il n'écrit pas de déploration funèbre, mais envisage à la place de remettre à sa fille Claude de France une réécriture du traité *Des Anciennes pompes funerals*, qui avait été composé en 1507, à la suite de la découverte d'une tombe gallo-romaine près de Bruxelles. Il compose alors un virelay double liminaire sous forme d'oraison, dans lequel il résume sa carrière d'écrivain et sa vocation de poète funèbre¹¹⁹ :

Tu scez et vois que papier je ne dore
Ny embelliz, de riens dont on puist rire,
Ains sans cesser ay matiere d'escripre
Les faictz dolentz de mort qui tout devore
Quand il te plait, O hault altitonnant.
Du bon Bourbon, le trespas survenant

¹¹⁹ *Des Anciennes pompes funerals*, op. cit., p. 53-54.

Me fit plourer, et puis tout d'un tenant
 J'ay deploré la perte de Ligny,
 Savoye apres et Castille plainy,
 Vecy la [qu]inte et la pis advenant
 Quand il te plait.
 S'il fault tousjours qu'en la fin je deplore
 Prince ou princesse en quoy faisant souspire
 Il m'en desplait, mais si de ton empire
 Grace je n'ay, je la quiere et implore
 Quand il te plait. (v. 7-22)

Dans ces vers, Lemaire se plaint du piétinement de sa poésie essentiellement funèbre et semble inviter sa lectrice à consulter ses précédentes œuvres pour y trouver les développements nécessaires sur la déploration et la rhétorique de la consolation. Les derniers vers en particulier, adressés à Dieu, soulignent la précarité du poète devant sans cesse produire des chefs-d'œuvre et faire ses preuves auprès de nouvelles cours : Lemaire recherche la « grace » divine, mais certainement aussi courtisane, et la reconnaissance d'une œuvre poétique si contrainte dans ses thématiques et pourtant, on l'a vu, si variée dans la façon de traiter la déploration, si fine quant au traitement de la consolation.

De la conformité au maître Molinet à l'inquiétude sur le sort du poète privé de son protecteur, Lemaire mobilise dans ses déplorations funèbres tous les lieux et arguments qui soulignent sa vocation de poète de cour (même s'il ne renie pas, au contraire, la perspective d'une diffusion imprimée, plus vaste, de ses déplorations). Le parcours de Lemaire dans ses grandes déplorations funèbres manifeste l'importance croissante d'une consolation dont l'efficacité repose sur la prise en compte de la singularité du destinataire du poème (dont le choix est parfois problématique) ainsi que sur la mise en place d'une rhétorique respectant la temporalité du deuil et les relations hiérarchiques qui obligent à avancer un discours délibératif de façon masquée. Ancré dans la réalité de la carrière du poète de cour et témoin de la transition entre poésie médiévale et renaissante, ce changement de geste rhétorique qui gouverne la déploration lemairienne, avec ses difficultés et ses impasses (notamment quant à l'identification d'un destinataire privilégié), se retrouve dans le parcours de Clément Marot.

Il faut en outre noter, chez Lemaire, la ténuité des références chrétiennes dans des textes portant cependant sur la mort, une expérience pour laquelle la religion est censée apporter un précieux secours. Comme les autres Rhétoriciens, surtout à partir de Molinet, ayant pour modèles Homère, Virgile ou Catulle, Lemaire compose des déplorations qui convoquent plus volontiers des figures allégoriques ou des représentations de la mythologie antique que des personnages ou motifs bibliques (néanmoins présents dans *La Couronne Margaritique* notamment,

où s'entremêlent références chrétiennes et païennes, mythologiques et théologiques), comme l'analyse Martineau-Géniéys¹²⁰ : si les Rhétoriciens de la première génération, Chastelain en tête, affichaient des valeurs chrétiennes, telles que le rappel aux puissants qu'ils ne sont que des mortels ou encore le contraste entre la richesse des obsèques et la pourriture du corps (« La mort du Roy Charles VII »), à partir de Molinet et de son *Throsne d'Honneur*, l'apothéose du défunt, longuement décrite et expliquée dans le cadre du songe, évacue à la fois le deuil et son enseignement chrétien (sans bien sûr s'y opposer). Le secours que peut apporter la foi est un thème qui sera en revanche exploité par Cretin, distinguant ainsi les déplorations funèbres des Rhétoriciens bourguignons de celles du chanoine de Vincennes.

¹²⁰ Christine Martineau-Géniéys, *Le thème de la Mort, op. cit.*

III- Cretin : une déploration à échelle humaine

Guillaume Cretin a composé quatre déplorations funèbres : la *Déploration dudit Cretin sur le trespas de feu Okergan, Tresorier de Saint Martin de Tours* en 1496, la *Plainte sur le trespas du saige et vertueux Chevallier, feu de bonne mémoire messire Guillaume de Byssipat...* en 1512 et, la même année, la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Loudault, chancre*. Enfin *L'apparition du Mareschal sans reproche, feu messire Jacques de Chabannes, en son vivant mareschal de France, faicte par ledit Cretin* fut composée peu avant la mort du poète, en 1525. Dictée par l'urgence de la défaite de Pavie et de la capture du roi, les réflexions du poète vieillissant dans cette dernière déploration portent plus sur la politique que la poétique. C'est pourquoi nous nous intéresserons surtout aux premières déplorations de Cretin, pour Ockeghem, Byssipat et Braconnier, qui manifestent une réflexion nourrie portant moins sur les moyens rhétoriques de la plainte et de la consolation que sur ses arguments, relevant surtout du domaine personnel. On n'omettra pas de relire dans ce contexte les autres textes de Cretin sur la mort (*Translation du chant de Misere, Invective contre la mort*) et on s'interrogera sur la place des arguments religieux dans les pièces de ce poète qui fut aussi chanoine.

1/ *Déploration dudit Cretin sur le trespas de feu Okergan, Tresorier de Saint Martin de Tours* : quelle survie et quelle gloire ?

Bien que la chronologie des œuvres de Cretin soit encore très floue, il est néanmoins établi que la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*¹²¹ fait partie des toutes premières pièces composées par le poète. On y retrouve naturellement les *topoi* de la déploration funèbre, déjà examinés dans la première œuvre de circonstance de Lemaire : pastorale évoquant aussi *Le Roman de la Rose* (« en ung vergier peuplé de beau cypres », v. 41), songe encadrant (v. 27 à 240¹²²), thème de la survie par la gloire. C'est ce dernier thème qui est interrogé dans le cadre d'une déploration adressée par un poète à un musicien, qui a en outre des fonctions ecclésiastiques (trésorier de l'abbaye Saint-Martin de Tours et maître de la chapelle de chant du roi). Ainsi la déploration adressée au compositeur est-elle mise en balance par le fait qu'elle est écrite par un poète : si dans le songe ce sont les musiciens illustres qui sont invités à célébrer le défunt, une fois l'écrivain éveillé, ce travail est réitéré avec l'appui des poètes antiques et médiévaux. Comment comprendre ce

¹²¹ Guillaume Cretin, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 60-73.

¹²² « Lors sur ung lict du dur travail tendu, / Par grant courroux me mys plat estendu, / Ou je receuz d'ennuy si lourde somme, / Que fuz contrainct dormir et prendre somme. » (v. 17-20) et « O dur reveil, piteux à reciter ! » (v. 241).

redoublement, cette juxtaposition des formes artistiques ? Nous montrerons que derrière cette apparente redondance, le discours de consolation avance ses lieux rhétoriques de façon progressive et ordonnée, de telle sorte que c'est finalement l'alliance de la musique et de la rhétorique qui permet d'assurer la survie par la gloire du défunt et la consolation de tous ceux qui le pleurent.

• Lamentations et éloges de Musique

Tout d'abord, l'honneur d'Ockeghem réside moins dans ses fonctions administratives, son rôle auprès des princes qu'il a servis, que dans ses talents artistiques, comme le révèle la présentation du défunt, une fois nommé :

C'est Okergan, le vaillant Tresorier
De Saint Martin, qui eust grant tresor hier,
Et huy n'a riens, fort le merite seul
Que ores emporte avecques son linceul. (v. 37-40)

La rime équivoque entre « Tresorier » et « tresor hier » sanctionne la disjonction entre la richesse (honorifique et matérielle) liée à la fonction passée et leur vanité après la mort. En revanche, la rime entre « merite seul » et « linceul » met en valeur les éléments abstraits et concrets qui restent du défunt. Cet écart entre la vanité, désormais, de la fonction honorifique et la pérennité du mérite artistique explique les détours du poète et historiographe amené à attribuer un titre de gloire musical, relevant d'un autre domaine¹²³. À la différence de Lemaire, avec la mort d'Ockeghem, Cretin fait la déploration funèbre non d'un prince (ou d'un protecteur) mais d'un artiste. Cette pratique n'est pas inédite puisque Deschamps, par exemple, avait composé une ballade sur la mort de Guillaume de Machaut en 1377. Dans un article consacré à la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*, Thibaut Radomme¹²⁴ rappelle également que « la complainte inspirée par la mort d'un artiste n'est pas rare, de la *Complainte de la mort de Jacques Milet* de Simon Gréban (1466) à l'*Épitaphe* de Jean Molinet pour le peintre Simon Marmion (1489), en passant par la *Complainte de la mort de maistre George Chastellain tresclair orateur* de Jean Robertet (1476). » Le poète a conscience de la particularité d'une telle célébration puisqu'il souligne que

[...] oncques de roy, ou de pape de Romme
N'ouy parler avoir veu tant plaindre homme. (v. 49-50)

¹²³ Le titre de gloire religieux ne pose pas de problème pour Cretin qui se destine aux fonctions de chanoine, mais qui est surtout, comme tout un chacun – « seigneurs » et le « peuple » (v. 381) – un croyant pouvant prier Dieu.

¹²⁴ « Guillaume Cretin et la *Déploration sur le trespas de Jean Ockeghem* : les chœurs, les cœurs et la poésie », *Médiévales*, n° 66, 2014, p. 121-139.

Le renom du musicien est tel, et sa perte est si grande, qu'ils causent des regrets supérieurs à ceux (qu'on imagine déjà grands) que causerait la mort d'un prince. La comparaison avec le « pape » rappelle aussi les fonctions ecclésiastiques du défunt et suggère que c'est autant du côté de l'art musical que de son œuvre de croyant que se trouve sa gloire et sa postérité. La gloire acquise dans l'au-delà s'accompagne d'une mise à distance de ceux qui sont restés ici-bas. Radomme explique ainsi que « si Guillaume Cretin met d'abord en scène une proximité forte et un rapport assez intime entre l'artiste et lui-même, l'appelant le “bon seigneur que franchement amoye” (v. 29), il le nomme plus loin le “filz” de Dame Musique (v. 62 et 99), créant, par l'intermédiaire de cette prosopopée, une distanciation qui concourt à la consécration d'Ockeghem ». De plus le compositeur est désigné comme un savant, un docteur (v. 313), la musique faisant partie des arts du *quadrivium*. La déploration d'un musicien n'est pas moins élevée que celle du prince mais elle nécessite un personnel propre. Cretin sépare ainsi nettement, dans un premier temps, les domaines poétique et musical dans la *Déploration sur le trespas de feu Ockeghem*. En effet, cette « distanciation » du poète et du compositeur en termes de gloire se double d'une séparation artistique. Du point de vue de la *dispositio*, l'éloge du défunt et la lamentation sur sa mort sont redoublés : à celle de l'ami et poète se superpose celle des « chantres », effectuée à la requête de Dame Musique¹²⁵. Cretin commence par rappeler le lien d'amitié qui l'attache au défunt, lorsque son songe lui fait voir « le monument » :

Du bon seigneur que franchement amoye,
Dont a present mon cueur pleure et larmoye. (v. 29-30)

Mais, on l'a vu, ce lien est rapidement effacé au profit d'un écart mettant en valeur le renom du musicien Ockeghem considéré en soi. Aussi Musique appelle-t-elle, dans le songe, tout le personnel mythologique et pastoral, éclectique et abondant, caractéristique de l'époque et relevant de son domaine.

Conformément aux impératifs du discours consolatoire, le premier temps est consacré à la lamentation du défunt, que justifie un éloge appuyé. Musique invite donc ses disciples à « plore[r] » le défunt (le terme revient anaphoriquement aux vers 63 et 66). Elle touche tout être vivant, tel que les « arbres et fleurs », « petitz oyseaux » et « preaux verdz » (v. 84-86), même si elle ne va pas jusqu'à émouvoir les pierres comme le ferait son disciple Orphée. Au vers suivant, Cretin qualifie ces lamentations musicales de « douce armonye », soulignant la transfiguration artistique, et déjà quelque peu consolatoire de l'expression musicale du deuil¹²⁶. C'est sans doute

¹²⁵ « Oultre me dit et chargea par expres / De publier et dire loing et pres / Aux chantres tous sa doctrine ensuyvans / Que du deffunct, tant que seroient vivans, / En leur façon et composition / Feissent tousjours commemoration. » (p. 67, v. 231-236)

¹²⁶ On connaît à présent la postérité de cette idée chez Lemaire, dans la *Plainte du Désiré* notamment.

cette harmonie musicale que le poète retranscrit dans les rondeaux de Tubal, David, Orphée et Chiron. Ces représentants de musique ne sont pas choisis au hasard. Tubal est ainsi présenté comme « le bon pere ancien, / Qu'on dit et tient premier musicien » (v. 100-101) : le fait que le pionnier de la musique s'exprime en premier sur la mort d'Ockeghem est déjà une forme d'hommage et souligne les apports immenses du défunt dans ce qui se présente comme une histoire de la musique. Ainsi met-il en valeur le talent artistique d'Ockeghem, souligne-t-il une technique impeccable :

C'est luy qui bien sceut choisir et atteindre
Tous les secrets de la subtilité
Du nouveau chant par sa subtilité¹²⁷,
Sans un seul poinct de ses reigles enfreindre ;
Trente six voix noter, escrire et plaindre
En ung motet ; est ce pas pour complaindre
Celluy trouvant telle novalité ? (v. 108-114)

Ironiquement, c'est par l'art accompli d'Ockeghem dans le domaine de la plainte musicale que peut s'effectuer sa propre plainte de la façon la plus digne qui soit. Mais Ockeghem, chanoine et trésorier d'une abbaye, consacrait en outre son art musical au service divin, ce que la présence de David, compositeur des psaumes, met en valeur. Les figures mythiques d'Orphée et de Chiron semblent en outre constituer une première connexion entre les domaines musicaux et littéraires. Avec Chiron, en outre, l'éloge porte moins sur le talent du défunt que sur ses vertus personnelles, que révèle un physique irréprochable :

Tant beau, tant net de corps et de visage
Fut en son temps, et jamais n'eust usage
De consentir ung fait mal compassé. (v. 175-177)

L'alliance des vertus physiques et morales est un *topos*. Mais le changement des arguments d'éloges, du domaine artistique au personnel, rappelle les pleurs initiaux du poète et surtout préparent sa reprise en main de la déploration, une fois le songe achevé. Entièrement consacrés à la lamentation, le songe et la mise en scène de Musique et de ses disciples ne sortent pas de leur douleur – tout au plus celle-ci est adoucie par l'« armonyne » (v. 215) de leurs chants ou par le nombre des pleurants :

La personne est ainsi en son deuil consolee
Quand aucun voit qui compaigner la vueille,
Ung cueur dolent quiert qu'ung aultre se dueille. (v. 204-206)

Ainsi se multiplient les figures de musiciens, en une liste qui a moins vocation de singulariser les compositeurs et de détailler leurs facultés utiles pour la lamentation, que de faire voir leur nombre par une énumération qui s'étend sur cinq vers (v. 209-213). Il faut enfin noter que les propos de

¹²⁷ L'éditrice Chesney explique en note que la rime est défectueuse et qu'il faut peut-être lire « sublimité ».

Sapho, Mercure ou Pan, c'est-à-dire des figures de poètes, sont évoqués au discours narrativisé (v. 185-208), comme si leur intention rhétorique – inviter aux pleurs – voire leur seule présence, importait plus que le détail de leurs discours. Cela rend plus sensible la rupture rhétorique et thématique que va opérer Cretin à son réveil.

En effet, le poète ne répond guère à l'impératif de Dame Musique, qui lui demande « d'enregistrer tout ce qu'[il] avoi[t] veu » (v. 230) et

De publier et dire loing et pres
Aux chantres tous sa doctrine ensuyvans,
Que du deffunct, tant que seroient vivans,
En leur façon et composition
Feissent toujours commémoration. (v. 231-236)

En effet, comment un poète peut-il dire ce qu'il voit, alors que l'essentiel de la scène – l'expression de la douleur et son adoucissement par la transfiguration artistique – relève du domaine musical ? Comment défendre une commémoration s'il est incapable de rendre compte de ce dont il faut se rappeler ? Avant Lemaire et l'impasse de Peinture dans le *Plainte du Désiré*, Cretin se voit obligé de changer de *medium* artistique et ce faisant, il change le discours.

• Le travail des orateurs et historiens

La brutalité du réveil du poète (v. 240) montre que le travail du deuil et la consolation qui lui succède sont loin d'être aboutis, en dépit des éloges appuyés du défunt et de la « commémoration » requise par Musique. En outre, la douleur appelée, renforcée par Musique est telle que le poète en est muet :

Comment pourray sans me necessiter
En ce papier coucher ditz ne escriptz ?
Veu que ne puis cueur ne bouche inciter,
Langue ne voix esmouvoir, n'exciter
A prononcer fors pleurs, plainctes et criz. (v. 241-246)

Il lui faut donc changer de domaine, changer de *propositio* rhétorique pour retrouver la voix et accomplir la « commémoration » attendue. Aussi l'appel des orateurs antiques (v. 253-258) et des historiens (v. 265-275) se double-t-il d'un changement de projet rhétorique : l'éloge ne sert plus à la lamentation mais à une consolation fondée sur l'exemplarité et la pérennité du souvenir du défunt. Les auteurs antiques (Cicéron, Virgile, Boèce, Properce, Tibulle ou Catulle) sont ainsi des modèles pour « avoir les faictz honnorez » (v. 259) d'Ockeghem. George Chastelain, Alain Chartier, Simon Gréban, mais encore Meschinot, Milet, Nesson doivent aider le poète à faire la « memoire » (v. 275) du compositeur. Le poète feint en outre de s'étonner que Molinet n'ait pas produit de « petit volume » (v. 282) sur Ockeghem, tant celui-ci « digne est d'estre mys en

cronicque¹²⁸ » (v. 300). Enfin, Saint-Gelais est appelé à « adoucir [l]es plainz » (v. 302) du poète. Le rappel de son « bruit » (v. 308) constitue évidemment un éloge adressé au prédécesseur et maître, mais aussi un argument rhétorique, car il servira à établir et asseoir le renom du défunt. De la maîtrise technique soulignée par les disciples de Musique, Cretin passe à la gloire que l'on peut en tirer ; du passé, il compose un projet rhétorique au futur ; enfin, le discours épideictique se fait délibératif, exhortatif. Les noms de poètes et orateurs sont nombreux et forment topiquement les jalons d'une histoire littéraire de la déploration funèbre et autorisent la parole de Cretin, lecteur de ces illustres exemples, à présent émancipé des impératifs irréalisables (ou inadéquats) de Musique¹²⁹.

L'éloge en huitains que Cretin, inspiré voire autorisé par ses modèles, formule ensuite repose sur des arguments très différents de ceux de Musique et ses disciples. Il met tout d'abord en valeur des vertus humaines et sociales du défunt, qui était raisonnable, charitable, sensible au *decorum*, travailleur... (v. 325-340). Ces vertus personnelles reprennent et explicitent la déclaration d'amitié de Cretin au début du poème, rapidement écartée au profit de la reconnaissance technique du travail d'Ockeghem par ses pairs. Mais c'est pourtant bien le rhétoricien qui formule l'éloge le plus détaillé du défunt. Après avoir rappelé son zèle dans ses fonctions auprès des rois, Cretin donne une explication religieuse à son talent musical hors du commun : il s'agissait moins pour Ockeghem de chercher les honneurs de la reconnaissance par ses pairs, que d'accomplir du mieux possible un office divin. Le musicien était en effet

Tant amyable, humain, doux et traictable,
Assez capable d'obtenir crosse ou mytre ;
Oncques tel tiltre il n'emprint faire tistre,
Mais au pulpitre alloit tout le premier :
De Dieu servir estoit bon costumier.

Jamais ne fut ingrat de son scavoir,
Pour le scavoir ay largement tesmoings ;
De bien chanter a faict son plain devoir ;
De son avoir a bien voulu pourveoir [...]. (v. 352-360)

¹²⁸ Ne peut-on voir, derrière cet éloge de Molinet, un défi lancé par un plus jeune poète, rattaché à la France et non à la Bourgogne ? Molinet composera deux épitaphes pour Ockeghem, l'une en latin et l'autre en français, étudiées par Jean-Claude Margolin dans « À travers quelques déplorations : pour un "tombeau" littéraire et musical de Jean de Ockeghem » (« ...*La musique de tous les passe-temps le plus beau...* ». *Hommage à Jean-Michel Vaccaro*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 289-316). Armstrong, mais aussi Doudet, ont commenté par ailleurs ces rapports d'admiration et d'émulation (voire rivalité) entre Cretin et Molinet dans leurs échanges épistolaires : Estelle Doudet, « La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens : une autre voie vers la Renaissance ? », dans *La lettre dans la littérature romane*, éd. S. Lefèvre, Orléans, Paradigme, 2008, p. 185-213 ; Adrian Armstrong, *The Virtuoso Circle*, *op. cit.*, p. 133-135.

¹²⁹ Cependant, Saint-Gelais, qui est mentionné en dernier, doit composer un « lay » et sert sans doute de transition entre les « grands orateurs et poètes » et la nouvelle liste de musicien qui fait suite.

En mobilisant les ressources des orateurs, historiens et rhétoriciens, Cretin formule un éloge plus complet, mais aussi plus humain d'Ockeghem que ne l'était celui de Dame Musique et de ses disciples, à quelques nuances près – lesquelles, on le verra, préparent l'alliance finale de la musique et de la rhétorique au service de la foi. En effet, c'est cet éloge, ainsi ordonné et reposant sur d'autres arguments qu'un génie personnel, qui permet à la fois de faire d'Ockeghem un exemple digne de postérité (« c'est ung *nota* que chacun doit apprendre », v. 364), et de ressaisir son travail divin au service de sa propre remise à Dieu :

Ses bienfaiz l'ont de tout péché lavé,
 Et Saint Martin de perdre l'a saulvé,
 Qu'il a requis et servy loyaument ;
 De tous ses layz il a fait le payement
 Sans en charger ne parent ne affin ;
 La bonne vie actraict la bonne fin. (v. 375-380)

L'intégrité d'Ockeghem dans ses fonctions religieuses est un argument de consolation¹³⁰.

- **L'alliance de la rhétorique et de la musique pour une consolation religieuse**

Dans les dernières strophes du poète éveillé, ce sont à nouveau des disciples de Dame Musique qui sont appelés pour composer sur la mort d'Ockeghem : des musiciens contemporains (v. 397-404), le successeur d'Ockeghem (« Maistre Everard », v. 405) et même des « enfans du cuer » (v. 413). Mais leur propos, à la faveur de l'intervention de Cretin et de l'art rhétorique, n'est plus plaintif et redondant (ce que la forme circulaire des rondeaux trahissait sans doute) : les pleurs et éloges se font chants et exemples pour « recorder » la perte de celui-ci (v. 404). Son œuvre musicale et morale n'est plus seulement le prétexte de la plainte, elle devient celui d'une consolation reposant sur la certitude que le défunt sera récompensé et bienheureux dans l'au-delà :

Chantres, plorez ce notable Seigneur,
 En visitant ses doulx chantz angelicques ;
 Il a esté de vertu enseigneur,
 L'appuy, l'apport, le seul piller d'honneur,
 Et clair myrouer des ecclesiasticques,
 Le vray guydon de tous bons catholiques,
 Des simples gens familier exemplaire ;
 Plaisant a tous, a Jesus puist il plaie. (v. 389-396)

Dans sa partie consolatoire, la déploration funèbre se fond avec les chants des musiciens et se fait prière à Dieu pour « qu'il reçoive a son hoste / Le Tresorier dit Okergan, affin / Qu'en Paradis

¹³⁰ Peut-on également voir dans cette intégrité à récompenser chacun selon son dû et sans favoritisme une requête du poète cherchant une gratification pour ses vers ?

chante a jamais sans fin » (v. 418-420). La musique retrouvée, recontextualisée dans un nouveau projet rhétorique, permet à la fois le souvenir, l'hommage au défunt en faisant ce qu'il aimait, la prière et la perpétuation de son œuvre (les deux étant interdépendantes). Contrairement à l'action essentielle mais limitée requise des rhétoriciens – groupe de poètes dans lequel Cretin, malgré ses protestations d'humilité, s'inclut – la musique mise en scène précédemment traite le versant religieux du travail d'Ockeghem. Elle permet de concilier les référents païens, bibliques et historiques mentionnés pêle-mêle par Cretin, à la suite d'une longue tradition de déplorations funèbres (que Lemaire illustre encore) : la structure du poème passe ainsi de la pompe funèbre d'apparence chrétienne – avec chants religieux (« psautiers, vigiles et prou messes », v. 92) – au cadre bucolique païen de type « grande rhétorique » – associant virtuosité formelle (les rondeaux insérés) et savoir encyclopédique (les musiciens fondateurs) – avant de revenir à la musique divine et à la prière qui clôt le poème. Cette prière, topique, est ici remotivée par la nature du défunt, qui composait précisément en l'honneur de Dieu. L'accueil par Dieu du défunt apparaissait déjà, brièvement mais en toute logique, dans le rondeau du psalmiste David (« Dieu le scavra tres bien stipendier », v. 137), mais aussi dans le rondeau de Chiron, qui distinguait déjà les pleurs que causent la vue du corps de la réjouissance supposée par la paix de son esprit (v. 182-183). Il faut ainsi souligner le travail éthique de Cretin qui prête à chaque musicien fondateur convoqué des propos et une tonalité rappelant leur histoire. Aussi peut-on encore ranger cette évocation chrétienne sinon au rang des *topoi*, du moins à égalité avec les thèmes mythologiques et historiques que développe chacun des musiciens. L'évocation de la musique, son histoire et ses artistes, réconcilie, dans une vaste fresque chronologique (des origines – Tubal, David, Orphée – aux noms les plus contemporains tel Josquin Des Prés), des *topoi* traditionnels de la déploration funèbre des Rhétoriciens (éloge, lamentation formulée par des artistes plus renommés que le poète, gloire et prière) avec la prise en compte de la spécificité du défunt (et peut-être aussi du poète qui deviendra chanoine). Contrairement à celui de l'histoire, le jugement de Dieu ne relève pas de l'écrivain, mais repose sur les œuvres du défunt. Aussi Cretin se sert-il des lieux de l'éloge et de la lamentation pour non seulement rappeler mais aussi poursuivre l'œuvre du musicien et, par conséquent, appuyer la prière à Dieu. Les lieux attendus de la déploration funèbre sont remotivés dans un sens chrétien qui sert aussi à souligner la singularité du mort, artiste au service de Dieu. Cette prise en compte de l'action spécifique du trépassé, qui inclut ici une attention à la dimension religieuse de la déploration (qui se superpose aux traditionnelles figures de la mythologie antique), sera exploitée, développée dans les grandes déplorations de Marot, mais avant lui, dans les autres déplorations de Cretin.

2/ Les autres textes de Cretin sur la mort : un sens chrétien

À côté de sa production de circonstance, Cretin a écrit deux poèmes se rapportant au thème de la mort : la *Translation du chant de Misere* et une *Invective contre la mort*¹³¹. Dans les notes de son édition, Chesney explique la difficulté de dater ces deux pièces qui n'évoquent aucune circonstance particulière. Cela n'affectera guère notre étude du premier texte, car elle consistera à mettre en évidence la séparation entre l'œuvre du poète et celle de l'homme d'église. En revanche, l'*Invective contre la mort*, si elle fait explicitement référence à une topique des déplorations funèbre très en vogue au XV^e siècle (ce qui la placerait tôt dans la carrière du poète), comporte un renversement final opéré par le rappel du paradis divin, qui n'est pas sans annoncer la *Déploration de Florimond Robertet* de Marot.

- **La *Translation du chant de Misere***

Ce poème évoque les aléas de la fortune et l'idée que les gloires terrestres ne sont rien face à la mort :

Mort, pour beaulté de nul qui soit en vie,
N'espargne aulcun, mais a sur tous envye ;
Mort ne scait point quel est homme en son estre,
Ne la hauteur de ses choses cognoistre [...]. (v. 31-34)

La phrase de l'*Ecclésiaste* (« Vanité des vanités, et tout est vanité »), vient rapidement à l'esprit. C'est là le début de la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*, avant que le poète ne s'endorme et accomplisse son œuvre de Rhétoricien. Le poète qualifie ensuite « la fiere Atropos » :

Qui frappe, fiert et rue a tout propos
Sur papes, roys, empereurs, ducs et contes ;
Pensant aussi qu'elle met en ses comptes
Tant clerz que layz, tant nobles que villains,
Tant grans prelatz que paovres chapellains [...]. (v. 6-10)

À partir de cet *incipit* commun, la *Translation du chant de Misere* va à l'encontre de la déploration funèbre, mettant ainsi en évidence ce que la structure de celle-ci contient d'attendus topiques et rhétoriques relevant de valeurs moins chrétiennes que mondaines. En effet, la vanité des actions humaines ne touche pas seulement la recherche de biens matériels, mais aussi la recherche de gloire, le savoir, et toute entreprise littéraire. C'est ce que montrent les vers portant sur César, Cicéron, Virgile ou Platon :

Les grans tresors Tibere, la victoire
Julle Cesar, facond art oratoire
De Cicero, sont tenuz comme songes

¹³¹ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 312-314 et 314-315.

Des escoutans, et reputez mensonges.
 Jadis Virgile eut sur la terre nom
 De poete grand, et florissant renom ;
 Mais a son terme y eut, pour toutes sommes,
 Peu de prouffit en louenge des hommes.
 Platon traictant plusieurs choses de l'ame,
 Mort ne detint qu'il ne geist soubz la lame ;
 Par sapience il n'obtint la puissance,
 Car d'elle au vray n'eut claire congnoissance.
 Art grammaticque, ou bien dialectique,
 Les belles fleurs de Tulle, et rhetorique,
 N'ont point rendu exemptz d'exil mortel
 Ceulx qu'ont instruietz. (v. 51-66)

De la vanité de la gloire antique, ces vers en viennent à pointer la limite de la *translatio studii* : si les Rhétoriciens sont les continuateurs des grandes œuvres antiques à travers de multiples intertextes ou par des listes d'auteurs qui inscrivent leurs contemporains (et eux-mêmes) dans la droite lignée des grands auteurs antiques, toutefois le savoir et la gloire de ces grands auteurs antiques ne sont rien. Non seulement ils n'avaient pas une « claire congnoissance », mais en plus leurs hauts faits ne les ont pas préservé de la mort. La gloire terrestre, consacrée par les chroniques et déplorations funèbres, ne sert à rien. Seule la gloire de Dieu est authentique :

Puisque des faits du siecle, a tout sommer,
 N'en reste riens ; pour assurer les doubtes,
 Devers le ciel mettons nos joyes toutes
 En celle gloire, ou est sans nul deffault
 Le bien parfait, et qui jamais ne fault. (v. 70-74)

La seule gloire qui peut préserver de la mort, c'est celle de Dieu, en qui il faut se remettre totalement. Elle s'oppose à celle du « siècle », au sens de « terrestre ». Cretin, chanoine, affirme ici qu'il ne croit pas à l'immortalité par la gloire pour les hommes.

Il faut évidemment mettre en regard ce discours anti-mondain avec l'activité sinon courtisane, du moins temporelle de Cretin et ses poèmes épidiqtiques sur les événements du royaume. Cette *Translation du chant de Misere* est-elle un repentir du discours de gloire par ailleurs tenu (quoiqu'avec de fortes inflexions chrétiennes) dans les déplorations funèbres ? Doit-elle être lue en opposition avec les œuvres temporelles, ou bien est-ce une façon de les dépasser, de rappeler que le niveau mondain est transcendé par le niveau spirituel ? Ce dernier exige par définition le « mépris du monde » voire le rejet de la culture (surtout antique, païenne), mais les exemples d'écrivains plus ou moins confortablement installés entre ces deux systèmes de valeurs ne manquent pas, de Pétrarque (*Secretum*) à Bouchet (dans les *Triumphes* sur François I^{er} par exemple, où le second livre complète le premier en paraissant le désavouer), en passant par Budé avec le *De Transitu* ou Saint-Gelais, dont le *Séjour d'Honneur* met en scène le choix final d'une

retraite avec l'ermite qui écarte notamment la désagréable expérience de service littéraire courtisan, au moment même où le poète requiert la protection de Charles VIII... Quoi qu'il en soit, il semble que Cretin s'efforce de trouver un point de convergence entre ces deux mondes temporels et spirituels, dans des consolations qui prennent conscience de leur limite (c'est le cas de la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*), ou qui s'appuient sur d'autres arguments que ceux de la gloire mondaine (ce qu'effectuera la *Plainte sur le trespas de Byssipat* mais aussi, par le jeu, la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier*). Il demeure cependant difficile de mesurer l'influence de cette *Translation du chant de Misere* sur les déplorations funèbres de Cretin : le fait même qu'il s'agisse d'une traduction, ou du moins qui se présente comme telle¹³², souligne peut-être que la pièce est à part (de même que l'« Epistre aux Filles Penitentes »).

• **L'Invective contre la mort**

En dépit de l'impossibilité présente d'avoir une certitude quant à sa date de rédaction, ce poème semble postérieur à la *Translation du chant de Misere*¹³³. De prime abord, il se rattache, comme son titre l'indique, à la pratique de l'invective contre la mort qui apparaît au XV^e siècle et qui connaît alors de longs développements. Ainsi, les images topiques du dard de la Mort, qui frappe même les plus nobles, sa cruauté envers les plus faibles, son venin insidieux, sont toutes présentes :

O Mort cruelle ! Estrange et malheureuse,
 Plus que ennuyeuse, afflicte et douloureuse
 Est la pensee en amer souvenir
 Que aux lourdz exploitz ne peult contrevenir
 De tes fiers dartz, soubdains et pestiferes,
 Dont corps humain occire ne differes.

¹³² Nous n'avons pas trouvé quel était le texte source. Un catalogue de vente aux enchères (*Catalogue des livres précieux et des manuscrits avec miniatures composant la bibliothèque de M. E. M. B.*, Paris, Adolphe Labitte, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1882, p. 127) mentionne un manuscrit du début du XVI^e siècle contenant entre autres ce texte attribué à Cretin et intitulé « Le povre pécheur demandant à Dieu pardon et misericorde de ses pechez. – Selon l'exposition de Hierosme de Ferrare, translation de latin en françoys de ce Pseaulme : *Miserere mei Deus secundum* ». Ce manuscrit n'est pas mentionné par Chesney. Mais ce n'est pas tout à fait une *Translation du chant de Misere* qui y est présentée, même si l'on peut songer à une variation sur le thème partagé du mépris du monde. Josquin, illustre collègue d'Ockeghem, a d'ailleurs composé un motet inspiré par cette « *expositio* » de Savonarole, qui est largement diffusé (notamment publié à Paris en 1513), et traduite en plusieurs langues. Mais enfin, en l'absence de vérification sur pièce, rien ne prouve que cette pièce attribuée par ce catalogue à Cretin est bien de lui...

¹³³ Dans l'introduction de son édition, Chesney rappelle qu'elle n'a pas classé les poèmes par ordre chronologique, car il est impossible de dater précisément un grand nombre de pièces (p. XLI). Elle a donc suivi la classification thématique-générique de l'édition Charbonnier de 1527, dont on peut supposer qu'au sein des parties elle reproduisait un ordre chronologique sinon avéré, du moins probable. Aussi l'ordre de ces deux poèmes ne nous semble pas anodin.

Souventesfoyes par assaulx inhumains
 Ruynes tours, clochiers et chasteaulx mains ;
 D'ung aguillon fort picquant esperonnes
 Tous noble cueurs, quant septres et couronnes
 Faiz succomber : dont griefz vomissemens
 De pleurs, regretz, souspirs, gemissemens
 Et criz piteux causent larmes esandre,
 Et le plaisir d'heureux espoir suspendre.
 La potion des tiens mortelz venins
 Vevfes contristes et jeunes orphelins
 Tient opprimez en serville tutelle. (v. 1-17)

Le thème de l'universalité de la mort est commun à la *Translation du chant de Misere*. Exclamations et prise à parti complètent la technique de l'invective contre la mort. Toutefois, au milieu du poème, Cretin opère un brusque changement de point de vue et indique comment cette crainte de la mort et de ces représentations ne reposent que sur une vision tronquée de l'humanité :

Car ja soit, Mort, que donnent tes faulx bondz
 Crainte aux maulvais, si es tu joye aux bons,
 Et se homme avoit ses voluntes egalles
 Aux trois vertus, qu'on nomme theologalles,
 Foy, Esperance et bonne Charité,
 En cueur seroit et de bouche hérité
 A Dieu aymer, et son prochain, pour reste
 De parvenir au royaulme celeste. (v. 31-38)

Le rappel de la présence de Dieu, qui récompense les œuvres des « bons », doit faire oublier la *propositio* même du poème, évoquée par son titre :

Pour ce pensons nos œuvres adresser
 A Celluy seul qui les scaura dresser,
 Affin que par sa vertu et conduite
 La nostre vie a bonne fin reduicte,
 Fruition du bien puissions avoir,
 Mys en reserve au divin prescavoir. (v. 39-44)

Le titre – peut-être dû à l'éditeur – de même que toute la première moitié du poème, sont déceptifs¹³⁴ : ce n'est pas tant une invective contre la mort qui est opérée dans ce poème qu'une correction de ce type de discours, une nuance qui repose sur le rappel d'un contexte chrétien, de la croyance selon laquelle Dieu récompense les bonnes œuvres. En outre, en faisant intervenir une forme de première personne (« pensons », v. 39), Cretin se place moins du côté des proches devant endurer la mort d'un être cher que du côté de tout humain ayant à affronter sa propre mort. De l'invective, le discours passe à une exhortation chrétienne : c'est une nouvelle forme de

¹³⁴ Nous ne pensons donc pas qu'il s'apparente entièrement à une esthétique du XV^e siècle, comme l'indique Martineau-Génieys dans *Le thème de la Mort, op. cit.*, p. 429.

« conversion » au sens rhétorique (de Fabri) du terme. Elle laisse ici le dernier mot non au poète écrivant sur la mort mais au tenant d'une condition humaine nécessairement vouée à la mort.

Deux conclusions peuvent être tirées de ce dispositif particulier. D'une part, ce poème accentue l'écart entre des pratiques de la déploration funèbre antiques (humanistes) et chrétiennes, ainsi qu'entre des arguments de consolation qui devraient moins être tirés d'un fonds mondain, païen, que d'une croyance vive et actuelle dans la bienveillance divine. On imagine d'ores et déjà ce que Marot pourra tirer d'une telle opposition et d'une telle critique dans la promotion de ses idées évangéliques, notamment au sein de la *Déploration de Florimond Robertet*. D'autre part, Cretin ajoute à l'oraison funèbre, d'ordinaire épидictique et commémorative (« Le temps passé convient remémorer », v. 24) une attention toute particulière à la façon dont le défunt s'est préparé, ou non, à la mort, à travers des œuvres adressées à Dieu. Le pouvoir de consolation du poète s'efface en effet devant le jugement de Dieu, lequel repose sur les actions spécifiques du défunt¹³⁵. Examinons à présent la façon dont Cretin met au jour cette opposition entre pratique antique, païenne, et renouveau personnel et chrétien de la déploration funèbre dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat*.

3/ *Plainte sur le trespas du saige et vertueux Chevallier, feu de bonne mémoire messire Guillaume de Byssipat... : renouveau personnel et chrétien de la déploration funèbre*

Écrit en 1512 à l'occasion du décès de Guillaume de Byssipat, tué au siège de Bologne, ce poème¹³⁶ met encore en balance la tradition de la déploration funèbre, ses références antiques et sa consolation parfois vide de sens reposant sur l'attribution du titre de gloire au défunt, avec une nouvelle pratique, qui met davantage en valeur la singularité du défunt et surtout l'*éthos* du poète – ami et homme d'église – qui formule la déploration. De même que pour la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*, cette confrontation de deux pratiques passe par une *compositio* en deux temps. Tout

¹³⁵ Cette idée apparaissait déjà, avec plus de force, dans la *Complainte sur la mort d'Ysabeau de Bourbon* de Pierre Michault. Le poète y met en scène le débat de Vertu et de Mort : la première condamne la seconde pour avoir ôté au monde un exemple de vertu, tandis que la seconde se défend d'avoir attaqué Vertu par sa représentante sur terre, et affirme effectuer indifféremment son devoir sur tous les humains. C'est finalement le rappel des propos de la défunte elle-même qui permet d'accorder les deux points de vue : Ysabeau de Bourbon est morte en demandant pardon pour ses péchés, ce qui montre bien que la vertu absolue et exemplaire n'est présente que dans l'au-delà, mais son angoisse de la mort, et en particulier le regret d'abandonner les siens, montre aussi que l'exercice de la vertu a un réel sens terrestre, que vient rompre la mort. Dans son *Invective contre la mort*, Cretin est héritier de ce balancement entre une logique purement spirituelle et une logique humaine, qu'il parviendra – en partie – à fusionner dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat*. Marot, on le verra, reposera cette question à nouveaux frais dans la *Déploration de Florimond Robertet*, en radicalisant l'opposition de la mort du défunt et celle ressentie par les proches.

¹³⁶ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 73-93.

d'abord, alors que le poète songe librement aux malheurs de la guerre (v. 1-32), il apprend la mort de Byssipat (v. 33-64) : la grandeur de la perte subie est proportionnelle à l'éloge que fait le poète (v. 65-117) et conditionne une véhémence invective contre la mort (v. 118-152). La suite se présente comme une déploration funèbre tout aussi conventionnelle : le poète accablé de douleur s'endort (v. 153-174), se retrouve en songe au Parnasse où il écoute les arguments des dieux pour accueillir le chevalier mort (v. 175-480). Celui-ci est finalement canonisé, et le poète se réveille (v. 481-500). Or après ce réveil, le deuil et la déploration funèbre semblent recommencer : le poète pleure la perte d'un grand homme et refait l'éloge du chevalier mort au combat (v. 501-540), il fait appel aux autres poètes pour écrire la plainte (v. 541-550) et enfin il s'efforce de consoler les proches de Byssipat, en particulier sa femme et ses enfants (v. 551-610). Ainsi deux déplorations semblent se faire concurrence au sein de cette composition : celle, typique de la Grande Rhétorique et celle de Guillaume Cretin, poète, homme d'église et surtout ami de Byssipat. En examinant de plus près le traitement des parties de chacune des déplorations, nous nous intéresserons à la façon dont les arguments de la consolation sont repensés dans la déploration de l'ami.

• Les limites du temple d'honneur

Ce caractère personnel de la déploration est mis en valeur dès le début de la *Plainte sur le trespas de Byssipat*, où Cretin rappelle l'amitié qui l'unit au défunt. Ainsi, après 32 vers sur les affres de la guerre et faisant référence à Mars, Vulcain et d'autres divinités antiques¹³⁷, le poète s'exprime à la première personne pour justifier ce long développement jusqu'alors sans but :

Je dy cecy
 Pour le courroux, desplaisir et soucy
 Que ay a present d'ung mien amy transy
 En ce conflict, dont me fault estre ainsy
 Plein d'amertume [...]. (v. 33-37)

L'hétérométrie de ce passage ainsi que les enjambements (même strophiques) rendent compte du désordre causé par la mort. Cretin ne nomme pas tout de suite le défunt (son titre, le « Viconte de Falayse » n'apparaît qu'au vers 64) : c'est une pratique récurrente de ses déplorations. Mais elle ne sert pas seulement à mettre en valeur la douleur du poète (telle qu'elle ne peut exprimer le nom de sa cause) ni les qualités du mort (grâce auxquelles il devrait être naturel de

¹³⁷ Ces vers évoquent naturellement la longue période digressive de Lemaire à l'orée de *La Couronne Margaritique* : ici non plus il ne faut pas négliger l'aspect ornemental de cette *amplificatio*.

deviner de qui il s'agit¹³⁸). Elle a surtout pour vocation de souligner l'amitié qui rapproche les deux hommes et justifie la déploration. Ce lien est d'ailleurs constamment rappelé dans le texte (v. 116, 174, 545). Le poète ne prend pas la plume pour chanter plus ou moins officiellement la mort d'un personnage éminent, héros guerrier ou homme de lettres : si ces qualités sont bien attestées chez Byssipat (v. 65-117), c'est l'amitié de Cretin qui justifie en premier lieu la déploration.

Mais ensuite, de façon parfaitement traditionnelle, le poète, après s'être lamenté, s'endort. Ses rêves le portent au Parnasse, où l'assemblée des « Dieux, demydieux, / Nymphes, tritons » (v. 213-214) se trouve autour du défunt. Les Muses viennent alors tour à tour pleurer le défunt, comme dans la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*. Plus exactement, sur la requête de Jupiter¹³⁹, elles argumentent en faveur de la canonisation de Byssipat au Parnasse, et l'obtiennent aisément :

Sy fut conclud sans nulle resistance,
Qu'il meritoit estre canonizé. (v. 481-482)

Cette déification du héros n'est pas sans rappeler le *Temple d'Honneur et de Vertus* de Lemaire, lieu commun lui-même repris au *Throsne d'Honneur* de Molinet. Les arguments des Muses sont assez généraux : dans la forme resserrée et volontiers virtuose du rondeau, elles louent la « science » de Byssipat (v. 245) ou « ses granz vertus » (v. 269). Avec Melpomène, la forme de leurs plaidoyers prend le pas sur le contenu, puisque la Muse du chant et de l'harmonie revendique précisément la douceur de ses plaintes et de ses louanges pour justifier la canonisation de Byssipat :

De toutes gens doulx son repaist l'ouye,
Et de plaisir la rend fort esjouye,
Tant sont prisez les chantz melodieux ;
Parquoy convient que m'entremesle aux dieux
Faire priere en douceur d'armonye.

Souverain roy, de bonté infinie,
Je vous diray le gref mal qui m'ennuye,
Se mon parler n'est tenu odieux
De toutes gentz.

J'ay cueur navré et la veue esblouye,
Veoir portraicture ainsy esvanouye
Du corps gisant, organisé le mieulx
Que peut homme estre ; ouvrez luy les saintz lieux,
Sy en sera digne louange ouye
De toutes gentz. (v. 314-328)

¹³⁸ Ce procédé – le retard de la nomination du défunt – est récurrent chez Cretin et recouvre, dans la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*, la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault* ou *L'apparition du Mareschal sans reproche*, les valeurs sus mentionnées.

¹³⁹ « Sy fut mandé, / Et par le Roy enjoinct et commandé, / Que se le corps estoit recommandé / D'aucuns des dieux, par eulx fust demandé / L'heur de sa queste. » (v. 221-225).

La rime équivoque « mélodieux/mesle aux dieux » met en évidence la teneur de l'argumentation de la Muse : parce que les rondeaux des Muses, prononcés à l'occasion de la mort de Byssipat sont agréables à Jupiter, alors il doit déifier le mort pour en profiter encore. Les arguments de la canonisation valent autant que le plaisir des vers par lesquels ils sont formulés : le sens s'efface quelque peu de cette argumentation au profit de la séduction de sa formulation. En outre la beauté physique du mort fait écho à la beauté des vers en son honneur et confirme la nécessité de la canonisation. La poésie est une fin en soi et l'énoncé des vertus particulières de Byssipat, en rapport avec sa fonction, sa famille, ses amis, n'est guère développée. Le discours de Mercure, dieu de l'éloquence, en témoigne encore : venant couronner celui des Muses, c'est lui qui formule la demande de canonisation du défunt qui sera si facilement accordée. Or ses propos ne sont pas retranscrits au discours direct comme ceux des Muses. À l'inverse, Cretin résume l'éloge que Mercure fait de Byssipat à travers une longue énumération (qui s'étend des vers 451-466) de ses vertus, qui tend à l'exhaustivité :

Tout ce qu'on peut de la bouche exprimer,
Coucher en livre, écrire ou imprimer
Fut prononcé par le dieu d'éloquence
Dudict deffunct [...]. (v. 469-472)

Mais le résumé de Cretin en réduit la substance pour n'en faire que des mots : anticipant sur la première devise de Clément Marot (« de bouche et de cœur »), Cretin semble montrer les insuffisances d'un discours formellement et rhétoriquement irréprochable mais trop éloigné du ressenti particulier des proches du défunt. Cette première partie, sans être annulée, sera donc reprise et complétée dans la suite de la déploration de Byssipat.

Cette consolation reposant sur le titre de gloire attribué par les dieux du Parnasse n'est guère efficace, puisque le poète se réveille, retrouve sa douleur, et sollicite les poètes contemporains pour l'exprimer (v. 541-550). Ce faisant, il revient sur la déification qui semblait pourtant acquise au terme du songe¹⁴⁰. L'envol de Jupiter avec le défunt, qui aurait dû constituer un climax d'apaisement, a l'effet totalement inverse :

Lors Jupiter, en splendeur radieuse,
Choisit son vol, chascun suyvant son erre ;
Mais au partir sy grant coup de tonnerre
Feit esclater que tout soudainement
Je m'esveillay, car il fut vehement. (v. 496-500)

Ce coup de tonnerre est aussi un coup de théâtre : alors que le terme du songe s'accompagne normalement d'une compréhension totale du sens de la mort et de son bienfait pour perpétuer la gloire du défunt (voir *Le Temple d'Honneur et de Vertus*), le réveil est ici brutal et interrompt le

¹⁴⁰ Tension qu'avait déjà remarquée Christine Martineau-Géniéys, *Le thème de la Mort, op. cit.*, p. 420-422.

processus de canonisation. Parce qu'il est inachevé, personne ne demande au poète de le mettre en vers. Une fois le poète réveillé, tout est donc à recommencer : reviennent la douleur et l'interrogation sur le sens de cette mort. Ce retournement, de l'espoir de la canonisation à la tristesse de la perte est mis en évidence par les strophes qui multiplient les effets d'opposition :

Au resveiller engreigent les douleurs :
Triste pensee assembla pour renfort
Divers regretz, plaintes, souspirs et pleurs
Qui de rechef abbattirent les fleurs
De mon plaisir par furieux effort.
Combien depuis espoir reprint confort,
Disant que au vray se pourroit designer
La vision et repos assigner
Au trespasé, alleguant pour raisons
Bienfaitz, vertuz et saintes oraisons.

Or il est mort. Las ! [...]. (v. 501-511)

« De rechef », « Combien », « or » : les adverbes soulignent la tension entre une tristesse réelle et un soulagement seulement espéré. Le poète hésite entre une consolation accomplie par la vision de la canonisation, qui n'est pas entièrement efficace, qui nécessite du temps, et une justification moins mythologique que chrétienne : les « saintes oraisons ». Cretin souhaite en effet le paradis pour le mort, mêlant référents païens et bibliques. Ainsi désire-t-il que la famille de Byssipat prie :

A Jupiter souverain dieu des dieux ;
C'est nostre Dieu le benoist createur [...]. (v. 558-559)

Ces vers accomplissent la christianisation d'une déploration funèbre dont la structure (éloge puis consolation grâce à la gloire immortelle du défunt) peut désormais être reprise à nouveaux frais¹⁴¹.

• Gloire et consolation familières

Après les plaidoyers des Muses, le poète éveillé semble rechercher une autre façon de célébrer le défunt et de consoler de sa perte. Le nouveau titre de gloire capable de consoler de la

¹⁴¹ Ce *topos* de la prière finale à Dieu, qui contraste avec des références antiques ou mythiques, est ainsi présent dans de nombreuses déplorations et épitaphes de Molinet, et occupe souvent deux ou trois vers finaux. Dans *L'Arbre de Bourgonne sus la mort du duc Charles*, cette prière finale à Dieu doit autant assurer le salut de la dynastie de Bourgonne que celui de son serviteur Molinet. Dans la *Complainte sus la mort Madame d'Ostrisse*, le nom de la défunte, Marie, suppose naturellement un rapprochement avec la Vierge. Mais dans d'autres déplorations, cette prière est motivée par l'œuvre pieuse du défunt, qu'il s'agisse d'un prélat (*Épitaphe de Monseigneur Henry de Berghe*) ou d'un prince (*La mort Fredericq empereur*, *Lamentables regrés pour le trespas de monseigneur Albert, duc de Zassen* et *Les regrés de la mort Philippes, roy de Castille*), de sorte que le contraste entre référence mythologique et expression biblique n'est pas aussi marqué que Cretin le présente dans sa *Plainte sur le trespas de Byssipat*. Néanmoins, la nouveauté du rhétoricien français, et de Marot à sa suite, consiste non pas seulement à remotiver ce *topos* à la faveur de données biographiques précisées dans l'éloge, mais à l'intégrer à la consolation, à en faire l'argument majeur, sinon irréfutable.

mort de Byssipat passe par le rappel circonstancié de la mort héroïque du chevalier, mais aussi de son savoir littéraire, auquel un poète comme Cretin (« qui tant sçavoit » selon Clément¹⁴²) sera forcément plus sensible et enfin sur l'amitié qui unit les deux hommes. Ainsi l'éloge de Byssipat, effectué avant le songe, reprend-il après celui-ci. La gloire repose sur d'autres éléments, plus précis, que les vertus non spécifiées qu'évoquaient les Muses ou qu'accumulait Mercure. Elle vient tout d'abord de ses faits de guerre. Ayant un œil crevé au combat, Byssipat manifeste son courage :

Suyvant bruyt, loz, tiltre et nom de vainqueur,
Hors du conflict il se feist bender l'œil,
Puis vers les coups tourne de son franc vueil,
Et la querant palme victorieuse,
Clouyt le pas de sa mort glorieuse. (v. 534-538)

Le vocabulaire de la gloire (ou « loz », « renom ») est ainsi au centre de la déploration, comme une notion dont la validité et l'efficacité pour la consolation sont toujours questionnées par le poète. Dès la première partie, Cretin insistait sur la nécessité de perpétuer le nom du défunt grâce à son renom, sans encore préciser les modalités de cette gloire :

Bruit et renom
D'immortel loz ne doit perdre, non :
C'est ung Guillaume, il en portoit le nom,
Dont mieux l'aymoie, et estoit son surnom
De Byssipat. (v. 113-117)

La rime (classique) entre « renom » et « nom » se double de la mention du « surnom », témoignant ainsi de l'importance de ce point. De plus, le prénom et le nom de famille sont séparés et tous deux mis en valeur de façon différente : « Guillaume » est le prénom partagé par le poète, tandis que Byssipat fait écho à « aymoie ». Enfin « nom » et « renom » riment avec l'interjection marquant expressivement le refus du poète que son ami tombe dans l'oubli. Le titre de gloire est donc primordial, et il importe qu'il soit décerné de façon solide. Aussi le poète prend-il à témoin ses contemporains pour chanter et attester du renom de Byssipat : « Abbé d'Auton, et maistre Jehan Le Maire » (v. 541) mais aussi « Bigue et Villebresme, / Jehan de Paris, Marot et de la Vigne » (v. 548-549) sont du nombre. Cretin exploite ainsi le *topos* de la liste d'auteurs, non pas pour constituer une histoire littéraire (il ne convoque que des poètes et historiens vivants) mais pour former une communauté d'entraide apte à affronter et conjurer le chagrin lié à la mort de Byssipat :

Et composez quelque plainte sommaire
En regrettant l'amy qu'ores je pers ;

¹⁴² Voir l'épithaphe « De Maistre Guillaume Cretin, Poète François », *OP1*, p. 377-378, v. 7.

Prenez pitié des ennuys si appers
Et supportez le dueil de vostre proesme. (v. 544-547)

Cette liste d'auteurs devant aider Cretin est d'autant plus précieuse que le songe a échoué à accomplir la consolation et que celle-ci, au réveil du poète, est de nouveau à écrire. Contrairement à la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*, la liste d'auteurs sert moins à attester de la gloire du défunt (et du poète qui compose pour lui) qu'à manifester le sens de l'amitié et de la solidarité de Cretin et de ses collègues. Le poète n'a pas fini de valoriser les liens personnels au défunt dans cette déploration, tout en exploitant la consolation par le titre de gloire. Celui-ci vient aussi de la descendance de Byssipat, qui perpétue aussi le nom et ainsi le renom, comme Cretin l'explique aux enfants du défunt. À celui qui doit naître :

Par moy te prie et ces motz expres mande
Que acquieres bruit de vertueux renom,
Sy feras vivre et reflourir son nom [...]. (v. 576-578)

Tandis qu'à l'aînée, il indique que :

Vous estes fille en qui le loz redonde
D'ung des meilleurs gentilz hommes du monde.

La descendance de Byssipat, qui reproduit ses vertus, est un titre de gloire à l'échelle humaine. Reposant sur les vivants et s'adressant à ces derniers, cette renommée perpétue efficacement le souvenir de Byssipat et permet une nouvelle consolation, plus personnelle et touchante. La gloire ne repose plus sur les œuvres ou même le savoir littéraire, elle n'est plus fallacieusement attribuée en songe par des divinités qui n'en sont que pour les hommes de lettres : elle est humaine, décernée par des proches, même si elle s'appuie sur des faits accomplis pour la France autant que pour la famille¹⁴³.

À l'opposé de l'action bruyante et brutale de Jupiter, Cretin propose ainsi une consolation personnelle et véritablement apaisante. Contrairement à la première partie de la déploration où ne figurait pas de destinataire explicite du discours, Cretin, après son réveil, s'adresse spécifiquement à la famille de Byssipat. Face au modèle des consolations des Rhétoriciens, dont il vient de montrer les insuffisances, le poète semble recourir à une autre rhétorique : celle de l'épître familière, qui apparaît à la faveur de toutes les références à la proximité entre le poète et le défunt, et sa famille. Dans ce modèle épistolaire, nulle place pour le songe ou la canonisation à l'antique.

¹⁴³ Dans un autre poème de lamentation (*Dudit Cretin, au nom de la Royne Marie, à Madame la Duchesse, a present Royne de Navarre*, p. 233-239), Cretin exprime son rejet d'un autre *topos* de la consolation, moins en raison de son sens que de son caractère éculé, réduit à des mots vidés de leur sens : « Et m'esciras qu'en desolation / Aux malheureux est consolation / Avoir pareilz dolentz et miserables, / Et que douleurs en sont plus tollerables : / Certes, amye, assez ay leu en livre / Ce mot commun, mais cela ne me livre / Allegelement de dueil que bien peu, non » (v. 233-239).

Comme le suggère Fabri dans son *Grant et vray art de pleine rhetorique*, tous les arguments de la plainte et de la consolation sont tirés de la proximité des épistoliers avec le défunt :

Les lettres missives que l'en faict a son amy pour luy donner consolation de chose perdue, se partent en trois.

En la premiere, nous declarerons la douleur que nous avons de telle fortune, laquelle nous estimons estre advenue a nous mesmes, tant l'aymons, et nous efforçons de luy croistre sa douleur.

En la seconde, nous nous convertiron en consolation, en demonstant par plusieurs raisons, et trois du plus, comme il ne s'en fault point encor marrir. Et par ce conclurron que il doit prendre en soy confort.

En la derniere, nous le convertiron en quelque esperance, en nous offrant faire pour luy toutes choses et especiallement pour sa consolation¹⁴⁴.

Les trois parties de Fabri n'en font en réalité que deux : tout d'abord la plainte, puis la « conver[sion] en consolation », qui comporte une part d'inachevé puisqu'elle se poursuit au-delà de la conclusion de la lettre, sous forme d'« esperance ». C'est en vertu de sa familiarité avec le destinataire que le consolateur prend la plume et commence par se plaindre. Mais celui-ci renvoie en outre aux qualités et expériences particulières de ses destinataires pour fonder les arguments de consolation. Cette idée apparaît sans doute mieux dans l'exemple que propose ensuite Fabri ; de même, elle est illustrée par le modèle canonique de l'épître de consolation : celle de Servius Sixticius à Cicéron sur la mort de sa fille Tullia (*Ad Familiares*, IV, 5¹⁴⁵). Ainsi pour redonner sens à la déploration funèbre, il convient de mieux l'ancrer dans la situation d'énonciation : justifier le positionnement du locuteur mais aussi de ses destinataires, proposer des arguments relevant de leur monde de pensée.

Cretin demande donc tout d'abord à la mère de Byssipat de mettre un terme à l'expression de sa douleur pour consacrer son énergie à la prière :

Mere piteuse, o noble et sage dame,
Cesseez vos pleurs, cesseez de lamenter :
[...]
Plus ne s'en fault douloir ne tormenter ;
Faictes priere [...]. (v. 551-552 et 555-556)

On a vu comment le Dieu chrétien se substituait à Jupiter dans cette strophe. Le *topos* de la prière à Dieu n'apparaît pas ici en fin de déploration mais au début de la consolation : il ne vient pas

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 238.

¹⁴⁵ Cicéron, *Correspondance*, éd. Jean Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1983, tome VIII, p. 45-48 (Beaujeu attribue cette lettre à Servius Sulpicius Rufus). Le corpus des lettres de Cicéron est édité dès le début de la Renaissance, sous le titre *Ad familiares* : s'il repose sur une tradition manuscrite ayant traversé le Moyen Âge, il s'enrichit des lettres à Atticus, à Quintus, à Brutus, découvertes les unes par Pétrarque en 1345, les autres jusqu'au milieu du XV^e siècle. Ces lettres servent de modèle pour toute rhétorique épistolaire, de Fabri à Érasme.

seulement la couronner, mais participe efficacement à sa rhétorique. Il se retrouve également à la fin du poème, de façon toute aussi remotivée. En effet, il est justifié par une circonstance particulière de la mort de Byssipat :

Vostre parent surpris de mort a l'heure
Qui de tout l'an est tenue a milleure
C'est a la Pasque ; on doibt presupposer
Qu'il sceut tresbien de son faict disposer. (v. 597-600)

Byssipat est mort le jour de la résurrection du Christ : cette date, qui ne saurait être due au hasard, s'apparente à une grâce faite au défunt, l'assurant ainsi d'avoir plus de chances de revivre en paradis. De fait, la prière conclusive ressemble moins à un couronnement de la consolation qu'à une péroration, rappelant que les vertus de Byssipat, les prières accomplies par les proches et enfin la date heureuse de sa mort ne peuvent que le mener vers une vie meilleure au paradis :

Jesus luy doit Paradis s'il ne l'a,
Et jamais n'aille ailleurs non sinon la.

Le complément circonstanciel de condition rend bien compte de la superfluité, en termes humains, donc de la nécessité, en termes spirituels, de cette ultime prière, qui n'est pas un *topos* vide de sens mais une véritable conclusion, où s'unissent les trois vertus théologiques, sur un plan religieux, de toute la déploration.

Mais Cretin ne limite pas sa consolation à son versant chrétien : il prend en compte son versant humain, l'impact de la mort sur les « parens et parentes » (v. 591). Ainsi, la mère « réelle » de Byssipat remplace ici une représentation plus traditionnelle de mère Nature pleurant sa création : Cretin n'entend pas montrer un désordre cosmique lié à la mort, comme le faisait Lemaire. Le deuil touche une famille, des proches, et la douleur, ainsi concentrée, gagne en vigueur. La consolation doit prendre en compte ce public si particulièrement touché. De fait, l'argument de consolation adressé à la femme de Byssipat et mère de ses enfants porte précisément sur ce double statut :

Ha ! chere espouse a quoy pensez vous ore ?
De double dueil estes vestue et sainte ;
Gardez que mort ne perisse et deflore
L'arbre et la fleur, sy que le fruit devore.
Helas ! on dit que vous demourez ensainte ;
Je prie a Dieu et a la Vierge sainte
Garder de mal et la mere et l'enffant :
Mon cueur soustient si grief dueil qu'il en fend.
Sy vous avez ainsi perdu le pere
Au moins vivra l'enffent comme j'espere. (v. 561-570)

Le poète revient sur le double motif de deuil de la femme de Byssipat et le retourne en argument de consolation : il ne faut pas qu'elle s'abîme dans la douleur car cela pourrait nuire à l'enfant

qu'elle porte, et un mort dans la famille est bien assez. Cela permet en outre une transition aisée pour le poète qui, dans les strophes suivantes, s'adresse, au nom de Byssipat, directement à ce « petit enfant qui es(t) encore a naistre » ainsi qu'à sa « seur », pour les assurer de la présence de leur père dans leurs vertus. Cet argument humaniste, selon lequel la descendance est la continuation de la vie, témoigne de la volonté du poète de donner des arguments de consolation non pas seulement poétiques mais humains. Il précède de bien des années le *Pantagruel* de Rabelais ou encore, comme nous le verrons, la *Complainte de Guillaume Preudhomme* de Marot.

Ce poème montre ainsi les limites des arguments traditionnels, antiques, de la consolation, et invite à un renouveau à la fois personnel – mettant en valeur les proches du défunt, ses amis et sa descendance – et chrétien, à travers un traitement particulier du *topos* de la prière à Dieu. Ce faisant, Cretin confronte la grande déploration des Rhétoriciens à celle, familière, théorisée par les épistoliers¹⁴⁶. Cette évolution à la fois idéologique (renouvellement chrétien) et rhétorique (familiarité préférée au modèle oratoire) sera pleinement exploitée par Marot qui formulera, avec son style humble et sa pensée évangélique, de semblables critiques à l'égard d'une tradition bien établie. La dernière partie de la *Plainte sur le trespas de Byssipat* (à partir du moment où le poète est éveillé et où il met en place les arguments d'une déploration personnelle et d'une consolation à l'échelle humaine) annonce pleinement le renouveau marotique de la plainte funèbre : il n'est pas anodin que ce poème de Cretin constitue un intertexte majeur de la *Complainte de Guillaume Preudhomme*.

4/ *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault, chancre : bis repetita placent*

Après Ockeghem, Cretin déplore pour la deuxième fois le décès d'un musicien : le chancre Lourdault, vraisemblablement mort au début de l'année 1512. Si pour Lemaire il y avait une sorte de défi dans l'écriture toujours nouvelle de la déploration d'un illustre protecteur, Cretin (qui rédige certainement la *Plainte sur le trespas de Byssipat* dans les semaines qui précèdent ou, moins vraisemblablement, qui suivent) en profite au contraire pour exhiber les rouages de la déploration, faire des raccourcis, employant un ton enlevé et parfois rieur qui rend avant tout hommage à la joyeuse compagnie que fut Lourdault. Charbonnier, l'éditeur posthume des œuvres de Cretin met d'ailleurs en valeur l'aspect ludique de cette déploration, sorte de récréation courtisane, puisqu'il la place juste avant les épîtres royales au registre moyen (*Epistre au nom des*

¹⁴⁶ Dans le *Panegyric du chevalier sans reproche* (1527), Bouchet en propose un nouvel exemple en adressant une épître à Gabrielle de Bourbon à la mort de son fils Charles.

Dames de Paris au Roy Charles Huytiesme) voire bas (*Au Roy Loys Douziesme* pour lui demander piteusement et humoristiquement de l'argent). Les déplorations « sérieuses » (*Déploration sur le trespas de feu Okergan*, *Plainte sur le trespas de Byssipat*) sont quant à elles regroupées entre les pièces à caractère religieux (chants royaux et autres poèmes à la vierge) et un vaste *Débat entre deux dames sur le pasetemps des chiens et oyseaux*, composition unique chez Cretin par sa forme et par son thème, directement rattachée à la tradition médiévale des débats¹⁴⁷. Nous allons donc montrer en quoi la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault* se distingue des autres déplorations par un son aspect réflexif, qui exhibe ou met à distance des motifs ou lieux traditionnels de la déploration, dans un but humoristique. Cretin en effet y enchaîne songe (v. 1-20), éloge du défunt et lamentation (redoublés dans le poème, v. 41-60 et 121-170), invective contre la mort (v. 61-90) et prière à Dieu (v. 171-190) de façon trop rapide et trop peu subtile pour que cette déploration ait un sens univoque. Il ne s'agit pas pour Cretin de saper les outils rhétoriques de la déploration, mais au contraire de la rattacher plus profondément au respect du défunt à travers un discours qui prend en compte les aspects – en l'occurrence comiques – de sa personnalité. Cette étude, chez Cretin, de la réflexivité sur le genre de la déploration funèbre et l'adaptation de ses attentes à l'hommage du défunt nous sera d'autant plus précieuse que ce sont là autant de pistes empruntées par Marot dans sa propre exploitation du genre.

- **Détournements humoristiques**

Sans surprise, la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault* commence par le sommeil du poète, qui semble installer la déploration dans un cadre onirique et allégorique, où les figures de la mort (Atropos et Accident) sont traditionnellement représentées munies d'un « dart » (v. 8), prêtes à frapper. Mais l'irruption du sommeil et du songe, contrairement aux précédentes déplorations de Cretin où à celles de Lemaire, n'est pas la réponse d'un « ennuy » lié à un mauvais pressentiment ou à l'annonce de la mort du proche. Ce type-cadre ne sert pas ici non plus à expliquer l'apothéose du défunt ou à donner sens à la mort d'une quelque autre façon. Le poète s'endort parce que c'est l'heure, comme l'aurait fait tout un chacun :

Ung soir tout tard, a l'heure que lasse homme
 Le pesant faiz de differens propos,
 Et que travail apres veiller le assomme,
 Le contraignant mettre en oubly la somme
 De ses ennuyctz pour prendre aulcun repos,
 En mon dormir vit la fiere Atropos [...]. (v. 1-6)

¹⁴⁷ L'édition de Chesney (où la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault* figure p. 210-216) reprend à cette édition de 1527 la disposition des poèmes. Elle s'en explique dans l'introduction, p. XLI.

Le détournement de la nature de l'endormissement et du songe est matérialisé par les rimes équivoques en « *la* somme », qui occultent précisément « *le* somme » topique. Le caractère terrifiant du cauchemar, dont Cretin pense être la victime (« Et doubtay fort que feusse envahy d'eulx, / Car prestez estoient de me livrer assault », v. 14-15), le réveille subitement (« de la frayeur m'esveillay en sursault », v. 16). Voilà le songe déjà terminé, et tout ce que le poète a appris, c'est que la mort a frappé, et encore, il n'est pas certain que ce mauvais rêve soit « verité ou mensonge » (v. 20). On est loin des grandes architectures allégoriques qui expliquent la mort et fixent à jamais la gloire du défunt.

Après ce *topos* déjoué, un autre motif, cette fois propre aux déplorations de Cretin, est détourné : c'est l'annonce du nom du trépassé¹⁴⁸. Les hésitations entourant l'annonce de la mort d'un proche, qui prennent la forme d'échanges dialogiques parfois longs, marqués par l'aposiopèse, tout en étant l'occasion de faire un premier éloge du défunt, renforcent le pathétique de la mauvaise nouvelle et suggèrent l'indicible de la douleur éprouvée. Mais dans la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault*, cette annonce est d'autant plus retardée que le premier nom formulé n'est pas le bon :

« Qui vois je dire ? esse pas ce gentil
Musicien maistre Anthoyne Fevin ?
Esse celuy qui par art tressubtil
Si bien faisoit, et composer sceut il
Chant d'armonye en l'office divin ? »
« Non c'est celuy vray parent et affin
Des chantz nouveaux, qu'on ne sceut estancher
De melodie, on le tenoit tant cher,
Car voix avoit tresbelle, bas et hault. »
« Nommez le donc ? » « Las c'est... » « Et qui ? » « Lourdault. » (v. 31-40)

Ce n'est pas Fevin qui est mort, mais Lourdault. Cette erreur sur la personne – maladresse particulièrement cocasse et embarrassante dans un tel contexte – renforce l'aspect spontané d'un poème jusqu'à présent très narratif dans le déploiement des motifs topiques de la déploration funèbre. Mais la confusion s'accroît à la fin de la déploration, qui invite les compositeurs et chantres à pleurer non pas un, mais deux trépassés :

¹⁴⁸ Voir la *Déploration sur le trespas de feu Okergan* (« Il est donc mort ? c'est mon ; mais qui ? hélas ! / C'est Okergan le vaillant Tresorier [...] », p. 61, v. 36-37), la *Plainte sur le trespas de Byssipat* (« Diray je quy ? las ! se pourra il faire / De le nommer, sans premier satisfaire / A tel mal ayse ? », p. 75, v. 59-61 ; le nom de Byssipat n'apparaît qu'au terme d'un vaste éloge, au v. 117) ou encore *L'apparition du Mareschal sans reproche* (« Je recongneuz que c'estoit – qui ? Hélas ! / C'estoit le bon chevalier sans reproche [...] / Le nommeray je ? impossible est sans rendre / Et faire a tas source de pleurs aux yeulx [...] / Diray je qui ? besoing n'est dire, non ; / C'estoit celluy chevalier de renom / Vaillant et preux, Mareschal de Chabannes [...] », p. 149-150, v. 210-211, 216-217, 221-223).

Chantres plaignez ces deux corps decedez [...].
Leur trespas rend votre bende affoiblye,
L'ung pour chanter, l'autre pour composer,
Plorez Fevin et sans vous reposer :
Plorez Lourdault : brief, regretez ces deux [...]. (v. 161-169)

Le titre du poème, qui n'évoque que « le trespas de Jehan Braconnier, dit Lourdault », et non celui de Fevin, n'est probablement pas de Cretin mais de son éditeur posthume. Il se justifie largement par le fait que la lamentation, l'éloge, l'invective contre la mort ou la convocation des pères de la musique ne se rapportent qu'à Lourdault, et non à son collègue Fevin. Si l'apparition de ce nom, à l'occasion d'une erreur sur l'identification du défunt, était presque incongrue, son inclusion *in fine* dans la déploration est assez cavalière, aspect que renforce l'adverbe « brief », qui semble renvoyer ce qui précède à l'état de digression.

Ces détournements humoristiques, dans le contexte pourtant grave d'une déploration funèbre, s'expliquent par la personnalité du défunt. Ils ne sont pas la marque d'une désinvolture de Cretin envers le défunt ou un type de discours dont il a prouvé sa maîtrise, mais bien celle d'un hommage personnel envers un homme qui n'est pas seulement caractérisé par sa fonction (chantre) mais aussi par son caractère de bon vivant. Ainsi, l'éloge du défunt met naturellement en valeur ses talents de musicien (sa « puissante voix douce et harmonieuse », v. 106), mais il se clôt sur l'évocation d'un tempérament humble et joyeux :

C'estoit celui qui tresbien devoisoit,
Et plaisamment sans riens entretailer
Joieux propos souvant au roy disoit,
Et de nully jamais ne mesdisoit,
Pour y vouloir le bruyt d'aulture tailler.
Pere Bachus vous debviez batailler
Contre Accident et la faulse Atropos.
Si quelque foiz il enfoncza trop potz,
C'estoit pour vous faire honneur et service :
On ne doibt pas pourtant y penser vice. (v. 111-120)

On ne peut que s'amuser du burlesque de la rime équivoque entre « Atropos » et « trop potz ». Comme l'aurait fait le défunt par son talent musical, Cretin cherche, au moyen de ses vers, à faire revenir la joie, en adressant notamment des reproches non à mère Nature qui a laissé mourir un tel homme, mais au dieu du vin et de l'ivresse qui n'a pas défendu un fidèle mais néanmoins vertueux serviteur. Cette plaisanterie, ainsi que tous les détournements amusés des motifs traditionnels de la déploration entrent parfaitement en adéquation avec le tempérament joyeux du défunt, tel que Cretin le décrit¹⁴⁹.

¹⁴⁹ On retrouve ce mélange du funèbre et du comique dans les *Complaintes et épitaphes du roy de la Bazoche* d'André de La Vigne. L'humour de ce poème, qui applique à grand renfort d'effets de seconde rhétorique

- Une « complainte expresse »

La brièveté du songe qui introduit la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault* induit d'autres inflexions au genre de la déploration funèbre. Traditionnellement, la vision onirique ne sert pas seulement à informer le poète de la mort d'un personnage éminent (souvent il s'endort à cause de la douleur provoquée par cette nouvelle ou la crainte d'une telle nouvelle, comme dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat* ou la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*), elle sert à expliquer la mort et l'annuler par la glorification du défunt et le souvenir de son éternel renom. Ensuite seulement, le poète témoin d'une vision onirique prend la plume (il est même souvent prié de le faire, comme dans la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*, mais aussi *Le Temple d'Honneur et de Vertus* ou *La Couronne Margaritique* de Lemaire) afin de transmettre le précieux savoir qu'il a ainsi involontairement acquis. Il formule topiquement une *excusatio* pour le style « rude » de ses vers, dont il est seul responsable, étant entendu que le contenu de cette vision ne relève pas de sa volonté. Mais dans la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault*, plus rapidement encore que dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat*, le songe annonçant la mort de Lourdault se clôt et la mort reste à lamenter, éventuellement expliquer, puis annuler par le souvenir et la gloire du défunt. Conscient de l'attente du lecteur quant à ces fonctions traditionnelles de la déploration funèbre, le poète remédie de sa pleine volonté aux lacunes de son songe :

La vision congneue et exposee,
Je voulu bien me tirer de la presse.
Et des ce jour, sans nulle reponsee,
Prins plume en main pour estre disposee
Mettre en escript ceste complainte expresse [...]. (v. 61-70)

Une paraphrase s'impose pour éclairer le vocabulaire de Cretin : une fois le songe retranscrit, le poète se défait de toute contrainte (« presse ») pour prendre sa plume et composer sans discontinuer une complainte en bonne et due forme (« expresse »). Dès lors, non seulement le poète va enchaîner les différents lieux attendus de la déploration, mais il va aussi prendre soin de les identifier, de rendre explicite le caractère « expres » de sa déploration.

Il procède tout d'abord à l'invective contre la Mort :

les motifs et lieux communs topiques des déplorations funèbres des poètes de cour, n'est cependant pas contrebalancé, dépassé par une consolation plus sérieuse comme chez Cretin. Chez La Vigne, l'hommage au défunt s'efface derrière la poursuite du jeu de la Basoche et derrière la virtuosité de la versification qui échoue à sortir de l'invective contre la Mort, de la rupture qu'elle a introduit. Voir, sur les *Complaintes et épitaphes du roy de la Basoche*, Cornilliat, « *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 347-360. Si le ton est fort différent, la démarche est, au fond, comme on le verra, plus proche de la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, en ce que Marot y déploie les motifs et procédés de la Grande Rhétorique précisément pour perpétuer la mémoire de celui qui en était féru.

Cruelle Mort, annuyeuse et perverse !
Que te nuysoit ce bon corps sur la terre ?
Tu monstres bien aux humains estre adverse,
Quant le tien dart ainsi navre et traverse
Ung corps si jeune, et aux cendres l'atterre.
Qu'as tu gaigné le chasser de grant erre,
Veu qu'il estoit si bon et si honneste ? (v. 71-77)

Les adjectifs dépréciatifs, les exclamations et questions oratoires suffisent à eux seuls à identifier le discours de l'invective, mais le poète prend soin d'explicitier à la fois ce type de discours et les raisons de cet emportement :

Dueil me convye et regret m'admonneste
Te fort blasmer, dont ung tel personnaige
Par ta rigueur desvye et pert son eage. (v. 78-80)

Le « blâme », qui figurait déjà au vers 66, met en évidence le type de discours employé. Le poète en explique également la présence dans un tel contexte : c'est sa douleur qui s'exprime. Dans la strophe suivante, Clotho et Lachesis, les Parques, sont prises à parti pour ne pas avoir empêché leur sœur Atropos d'avoir coupé le fil de la vie du bon Lourdault. Ensuite, le lieu de l'invective contre la mort fait place à celui de l'éloge du défunt, car on regrette d'autant plus amèrement l'action de la Mort quand elle porte sur un homme de qualité. Ainsi, l'étroite relation entre l'un et l'autre lieu est mise en évidence par la question oratoire du poète adressée aux Parques :

Dictes pourquoy, et quelle raison a
D'avoir si tost mys en terre ce corps :
Ce fut celuy dont la voix resonna [...]. (v. 91-93)

Cretin procède dans les trois strophes suivantes à l'éloge des qualités musicales et humaines de Lourdault (v. 91-120). L'anaphore « ce fut celuy », prolongée dans la strophe suivante par « C'estoit celuy » structure cet éloge. Enfin, l'appel aux illustres musiciens des temps mythiques et modernes sert à fixer le renom du musicien mort. Si, de son vivant, Lourdault était peu sensible au « bruyt » (v. 115) d'autrui, une fois mort le poète se soucie personnellement de sa survie par la gloire :

Tubalcayn, aussi Pitagoras,
Qui la musicque avez premier trouvee,
Et toy, Dieu Pan qui l'art tant decoras,
Que bruyt, renom et credit encor as
D'avoir jadis la science esprouvee,
Tesmoignez, comme chose approuvee,
Se tel Lourdault regna de vostre temps.
Je dictz que non, n'en soiez mal contens.
Doncques fault il combien que le corps meure
Que los et nom immortel luy demeure. (v. 121-130)

Le terme de « bruyt » (v. 124) fait ainsi la transition entre l'éloge et la glorification du défunt. Le poète délègue sa voix aux illustres musiciens qui, en plaignant Lourdault, en assureront le renom. Se succèdent ainsi un appel à « Tubalcayn », « Pitagoras », « Pan », mais aussi à Calliope et aux Muses dans la strophe suivante, puis aux « Nymphes et dieux residens es haultz bois, / Et vous Equo » (v. 141-142) et enfin aux chantres modernes : « maistre Prioris » (v. 151), « Josquin des Prez » (v. 156), « Longueval, et Mouton » (v. 159). Tous doivent explicitement effectuer la *lamentatio* de Lourdault.

On peut rattacher le caractère « expres », c'est-à-dire explicite voire réflexif de cette déploration qui dit constamment ce qu'elle est en train de faire, à la proximité d'une autre déploration de Cretin, la *Plainte sur le trespas de Byssipat*. Dans la *Plainte* concernant Lourdault, qui porte sur un personnage moins illustre, le poète ferait le choix de ne plus amplifier des lieux communs pour lesquels il a déjà, et encore récemment, montré son talent en termes d'*inventio*. Mais il faut également rappeler que Cretin a déjà pleuré la mort d'un musicien, avec la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*. Ainsi le personnel musical convoqué pour faire la *lamentatio* de Lourdault (de Tubal à Josquin des Prés) est-il déjà présent dans cette déploration, à l'exception des Muses, qui figurent dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat*. De fait, tous les impératifs du poète qui commande à ces différents musiciens de « regrette(r) » (v. 138), « jecte(r) souspirs et regretz desbondez » (v. 145), « lamente(r) » (v. 148), « compose(r) cy ung “ne recorderis” » (v. 153) semblent moins être l'expression d'un programme poétique que le diligent lecteur doit parachever (comme dans *La Plainte du Désiré*) qu'une forme de prétériton : en disant qu'il faut faire la *lamentatio*, c'est chose faite, sans qu'il soit nécessaire de développer une démarche déjà abondamment illustrée. C'est ce qui explique d'ailleurs certainement l'apparition d'un deuxième musicien dont la mort doit être déplorée à la fin de la *Plainte*, le compositeur Fevin : après la *Déploration sur le trespas de feu Okergan* et une fois que le programme de déploration est connu, déplorer un ou deux musiciens ne fait plus guère de différence... De fait, cette complainte « expresse » peut aussi se comprendre dans un sens plus moderne : le poète passe rapidement d'un lieu à l'autre, sans guère ménager de transition ou en explicitant ses procédés rhétoriques afin de s'en épargner l'application. La rapidité du rythme de cette complainte ajoute à la jovialité générale et semble mimétique des chansons légères du défunt chantre.

- **Le poète, le rhéteur et le musicien**

Cretin propose pour la mort de Lourdault une déploration plus brève que ses précédentes compositions. S'il prend soin d'indiquer les étapes nécessaires de la rhétorique de la déploration, il renvoie à ces dernières pour y trouver le développement des motifs et lieux propres à la

déploration d'un musicien (Lourdault, quoique de bonne compagnie, n'étant pas caractérisé comme un ami¹⁵⁰, toutes les nouveautés « éthiques » de la consolation présentes dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat* ne sont pas reprises ici). Ce faisant, Cretin met en valeur le « je » du poète, qui justifie son œuvre et qui s'apparente aussi à un chef d'orchestre organisant l'intervention des musiciens et réfléchissant aux ressources musicales de la poésie.

Dans la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*, le poète Cretin s'effaçait au profit des musiciens, plus aptes à mesurer la perte que constitue la mort du célèbre compositeur et à en fixer le renom. Dans la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault*, au contraire, le poète assume son rôle aux côtés des musiciens. Ainsi, après avoir effectué le blâme de la Mort (et indiqué comment et pourquoi il fallait le faire), il explique les ressorts de l'éloge et le lien avec la glorification, qui annule la mort :

Ce fut celuy qu'on doibt jusques au cieulx
Plaindre en doulx chantz, et les voix acorder
Pour telle perte à tousjors recorder [...]. (v. 98-100)

Organisant explicitement la déploration, « acord(ant) » les parties de discours, les lieux communs et les « voix » de chacun, le poète se fait plus que musicien : il est chef d'orchestre. Son « je » est omniprésent, que ce soit dans la déclaration d'intention (« je [...] prins plume ») ou indirectement à travers les questions oratoires ou les impératifs adressés aux musiciens mythiques et modernes. Le poète qui maîtrise la rhétorique de la déploration n'est plus inférieur ou égal aux musiciens, c'est lui qui donne sens à leurs chants.

Il s'efforce en outre de rivaliser voire de dépasser leur art en exploitant les ressources de la poésie. La forme de la déploration, où se succèdent des strophes carrées (des dizains de décasyllabes) n'a rien de particulièrement virtuose, contrairement à la *Déploration sur le trespas de feu Okergan* ou la *Plainte sur le trespas de Byssipat*, dans lesquelles différentes formes strophiques étaient employées, notamment des rondeaux insérés. Elle favorise au contraire l'identification des parties rhétoriques de la déploration en mettant en évidence un découpage régulier. En revanche, le poète rivalise avec les musiciens en exploitant les ressources sonores du langage. Citons à titre

¹⁵⁰ Même si le poète et le chantre sont de toute évidence familiers, son surnom n'est pas, par exemple, une marque d'affection, comme pouvait l'être le prénom de Guillaume de Byssipat : il est partagé par tous et s'explique « par ung epitheton / Qu'on luy donna d'une chanson chantee » (v. 51-52). Il est directement associé à la musique en général, puisqu'on ne connaît pas le style ou le contenu particulier de la chanson qui lui valu son surnom, bien que ce dernier, plutôt dépréciatif et alors que le chantre est ensuite présenté comme un bon-vivant, laisse supposer un registre peu élevé... En outre, aux vers 39-40, lorsque le nom de « Lourdault » apparaît enfin, il est associé à sa « voix [...] tres belle, bas et hault ». La rime démentirait ici l'aspect gentiment grossier du personnage, si le vers ne reposait pas en outre sur un effet musical facile, la paronomase entre « voix » et « avoit ».

d'exemple ce symploque phonétique, « Fasché, pensif, fort craintif » (v. 23), où le son [f] ouvre et clôt les groupements de deux mots. Quelques vers plus bas, le poète donne des vers léonins :

Lors me fut dict que la mort avoir pris [...]. (v. 29)

Lourdault eut nom, par ung epitheton [...]. (v. 51)

Il a aussi recours à la rime brisée dans ces deux groupes de deux vers, où les césures après la quatrième syllabe se font écho :

Par le sien chant doux et harmonieux
Bon passetemps et plaisir en tous lieux [...]. (v. 43-44)

Josquin des Prez, ne faictes plus chanson,
Ains baptissez la piteuse complainte [...]. (v. 156-157)

Il est d'ailleurs significatif que cet ornement sonore apparaisse dans un vers qui récuse la « chanson » au profit d'un genre qui peut s'entendre à la fois d'un point de vue rhétorique ou musical : la « complainte ». Si le métier de Lourdault et son tempérament justifient un usage plus léger de la déploration et l'appel aux musiciens, toutefois lorsqu'il s'agit de commémorer le talent du défunt et s'assurer de son renom – une tâche plus sérieuse –, Cretin « commande » en quelque sorte à ses musiciens de recourir à un genre plus grave, plus digne de la circonstance, et significativement proche de la poésie. Sans faire le catalogue de toutes les rimes extraordinaires ou échos sonores internes aux vers, il convient de remarquer leur grand nombre, auquel il faut ajouter la majorité de rimes riches employées par Cretin¹⁵¹. Il faut cependant noter l'absence de rimes batelées, les plus manifestement sonores et les plus dramatiques ; elles sont absentes aussi dans la *Plainte sur le trespas de Byscipat* (absence compensée par l'hétérométrie) mais présentes dans la *Déploration sur le trespas de feu Okergan* (et pour *L'apparition du Mareschal sans reproche*) : sans doute le poète privilégie-t-il l'harmonie de vers réguliers (alors que la rime batelée dérègle pour l'auditeur la conscience de la longueur des vers) aux effets sonores à répétition. Enfin, la *Plainte* utilise de nombreuses rimes équivoques, plus fréquentes et plus recherchées que dans la *Déploration sur le trespas de feu Okergan* ou la *Plainte sur le trespas de Byscipat*. Certaines se déploient sur plus de deux mots : « personnage » et « pert son eage » (v. 79-80) ou « faulse Atropos » et « enfoncza trop potz » (v. 117-118), par exemple. Or la rime équivoque, si elle fait revenir un grand nombre de sons à la fin des vers, a un intérêt avant tout visuel et intellectuel : c'est à la lecture que les termes se différencient et prennent sens les uns par rapport aux autres¹⁵². De fait,

¹⁵¹ Cretin ne fait pas alterner rimes féminines et masculines : la pratique est encore peu répandue au début du XVI^e siècle, à l'exception notable de Lemaire.

¹⁵² Voir notamment sur ce point Cornilliat, « *Or ne mens* », *op. cit.*, notamment p. 173-253. Même s'il existe des emplois différenciés – les rimes équivoques sont plus ou moins « musicales » et leur harmonie peut renvoyer au sensible ou au spirituel – et surtout hiérarchisés – selon par exemple que le sens est décomposé (comme c'est le cas ici) ou recomposé au plan intellectuel, la compréhension, à l'oral, de la

si Cretin a abondamment recours aux ressources musicales de la poésie en jouant avec les sonorités des mots, il met néanmoins en valeur son statut irrémédiable (et supérieur) de poète au moyen des rimes équivoques, qui sont un ornement dont la pleine compréhension est réservée au lecteur. L'absence de formes fixes tels que les rondeaux ou balades va également dans ce sens d'une douce harmonie (paradoxalement) réservée aux lecteurs. La jubilation sonore de la déploration rend hommage au métier de Loudault, mais ces jeux verbaux renvoient en dernier ressort à la figure de Cretin et à son art poétique consommé.

Dans la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Loudault*, très probablement la troisième déploration de Cretin, le poète propose une déploration plus brève, qui enchaîne lieux communs de façon parfois détournée, cavalière et humoristique, du moins souvent ostensible. Cretin se saisit ainsi d'une tradition dont il mesure l'efficacité, la part de nouveauté et de redites, une fois qu'elle est adaptée à la personne du défunt (sa fonction, ses goûts artistiques) et surtout à la relation que ce dernier entretenait avec le poète (supérieur hiérarchique, illustre confrère ou ami intime). Ces questionnements seront prolongés et même creusés dans les déplorations de Marot, mais aussi dans ses épitaphes, où l'on retrouvera le recours à l'humour comme hommage adapté aux bons vivants.

5/ *L'apparition du Mareschal sans reproche, feu messire Jaques de Chabannes* : la déploration à d'autres fins

Ce poème fut écrit en 1525, peu après la débâcle française de Pavie où le maréchal de France Jacques de Chabannes, qui s'était illustré dans les campagnes italiennes de Charles VIII à Naples et de Louis XII à Milan¹⁵³, trouva la mort, le 24 février. Treize ans après la *Plainte sur le trespas de Byssipat*, Cretin semble renouer non seulement avec le genre de la déploration funèbre, mais aussi avec la glorification des héros guerriers (avec toutes les précautions qu'il faut prendre pour désigner ainsi Guillaume de Byssipat, dont l'hommage porte surtout sur l'homme de lettres, l'ami et le père de famille). Toutefois, contrairement aux autres déplorations de Cretin, ce poème qui évoque bien la mort de Chabannes ne comporte pas le terme « plainte » ou « déploration » dans son titre. Et il semble que ce n'est pas là une erreur de l'éditeur ou un oubli de l'auteur : si on retrouve bien dans *L'apparition du Mareschal sans reproche* l'ensemble des lieux et motifs caractéristiques de la déploration funèbre, et plus exactement de son traitement topique de la part

rime équivoque repose sur un effort de l'auditeur qui doit, pour résoudre l'énigme de la rime équivoque, différencier, mentalement, les graphies des mots.

¹⁵³ Jean Marot fait à plusieurs reprises référence au courage de Chabannes dans son *Voyage de Venise* (*op. cit.*, p. 88, 101 et 103).

des Rhétoriciens, ce cadre déploratif s'apparente surtout à un prétexte pour évoquer, analyser, critiquer la terrible défaite de la France à Pavie et la capture du roi : c'est un pré-texte sur lequel se superpose une réflexion historique et poétique. Aussi l'analyse de la déploration, dans ce poème, sera-t-elle essentiellement limitée par la vocation politique et historique d'une telle composition¹⁵⁴.

*L'apparition du Mareschal sans reproche*¹⁵⁵ s'ouvre sur les préoccupations nocturnes de Cretin, soucieux du sort des troupes françaises en Italie (v. 1-94). « Ainsi perplex soubz telle incertitude » (v. 95), il s'endort, entrevoit dans ses visions nocturnes un homme blessé en qui il reconnaît le maréchal de Chabannes (v. 95-226). Le poète exprime son étonnement de le voir en si piteux état (v. 227-284) : c'est, par contraste, l'occasion de faire l'éloge de Chabannes, sa « gloire haultaine » (v. 240) ou son « renom triumpant » (v. 241). Ce dernier remet en cause le « parler disert » (v. 315) et flatteur du poète, qui peut aveugler les princes (v. 285-350). Dès lors, s'installe un dialogue entre « l'auteur » et « Chabannes », dans lequel le maréchal questionne et critique les discours épидictiques et historiques conventionnels du poète : il ne faut pas s'en prendre au peuple ennemi mais bien aux dirigeants de France pour justifier une guerre si désastreuse en Italie (v. 413-704) ; l'éloquence de Chabannes n'est belle que parce qu'elle est juste (v. 705-768) ; le courage des soldats morts pour la France ne vient pas de leur quête de gloire mais seulement de survie (v. 779-922) ; la défaite française s'explique par des erreurs stratégiques et la lâcheté de certains dirigeants (v. 923-970). Il informe enfin le poète inquiet du sort du roi, de sa capture (v. 971-1054) mais le « reconfort[e] » (v. 1059) en indiquant sa confiance en l'avenir du royaume de France (v. 1055-1090). L'arrivée du jour interrompt Chabannes (v. 1091-1115) et réveille le poète « perplex » (v. 1139), qui comprend par des rumeurs que son rêve est bel et bien prémonitoire (v. 1116-1144). Retranscrivant alors les propos des Français, « grands, moyens et petis » (v. 1145), qui pleurent le sort du roi et de ses troupes, le poète ajoute ses propres pensées à cette *lamentatio* (v. 1145-1174) qu'il conclut par l'expression de sa foi en Dieu pour obtenir la « vraye union de paix universelle » (v. 1180) et une *excusatio* (v. 1175-1194). Ainsi, c'est Chabannes qui mène le dialogue, fait passer de sa propre déploration à des considérations historiques et politiques plus vastes, tout en réfléchissant à la poésie de Cretin qui rendra compte de ces

¹⁵⁴ Deux articles traitent de *L'apparition du Mareschal sans reproche* et se focalisent essentiellement sur l'analyse par Cretin des raisons de la défaite de Pavie et des conséquences, en France, de la capture de François I^{er}. Il s'agit des études de Claude Thiry, « L'Honneur et l'empire : à propos des poèmes de langue française sur la bataille de Pavie », *Mélanges à la mémoire de Franco Simone : France et Italie dans la culture européenne. I : Moyen Age et Renaissance*, Genève, Slatkine, 1980, p. 297-324 et de Michael Randall, « Un roi, deux portraits, et trois freins : "L'apparition du mareschal sans reproche, feu messire Jacques de Chabannes" de Guillaume Cretin et *La Monarchie de France* de Claude de Seyssel », dans *La Génération Marot, op. cit.*, p. 131-153. Chacune de ces études souligne la singularité du regard critique de Cretin sur l'action de François I^{er} tandis que d'autres poètes français passent cette débâcle sous silence.

¹⁵⁵ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 143-181.

événements et finira par adhérer à la vision géopolitique de Chabannes. Plus exactement, le maréchal déplace la déploration de son propre sort à celui de toute la France, privée de son roi, littéralement décapitée. Si le projet déploratif initial (la mort de Chabannes) est rapidement et largement dépassé, pour autant le traitement de ce prétexte de déploration et sa mutation en réflexion historico-politique demeurent significatifs pour comprendre la poésie funèbre de Cretin, les limites que le poète entrevoit dans ce domaine et dont Marot sera l'héritier, quoique de façon moins directe que pour la *Plainte sur le trespas de Byssipat*. Aussi notre analyse de *L'apparition du Mareschal sans reproche* se concentrera-t-elle pour l'heure sur ces textes et prétextes déploratifs¹⁵⁶.

• De la fiction poétique à la réalité historique : le type-cadre du songe

Le type-cadre du songe¹⁵⁷, si caractéristique de la déploration funèbre des Rhétoriciens, est largement exploité et questionné dans *L'apparition du Mareschal sans reproche*. Pourtant, dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat*, le songe ne parvenait pas à consoler de la mort du guerrier. La canonisation s'interrompait brutalement par un coup de tonnerre et, une fois éveillé, le poète devait recommencer son éloge et consoler personnellement les proches du défunt. *L'apparition du Mareschal sans reproche* met à nouveau en scène la brusque disparition de la vision et ce réveil non moins brutal :

Sans aultre adieu soubdain de moy se part.
Et comme en l'air d'ung esclair voit on erre,
Lors s'esclata ung tel coup de tonnerre,
Que du grand bruyt fuz constraint m'esveiller [...]. (v. 1116-1119)

La récurrence du son [ÈR], annoncé par la rime en [AR] et développé dans la rime masculine du vers 1119, où le [R] final se prononce bien (voir les v. 9-10 où le verbe « voller » rime avec « l'air »), souligne autant la rapidité du réveil que le caractère évanescent de la vision. Comme dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat*, le « tonnerre » est évoqué pour rendre compte de l'interruption du songe. Toutefois, dans *L'apparition du Mareschal sans reproche*, cette vision a accompli ses fonctions : expliquer la mort de Chabannes, avec exactitude historique, sans avoir recours à une allégorie

¹⁵⁶ Nous poursuivrons l'étude de ce poème historique réflexif et fortement métapoétique dans la partie consacrée à l'historiographie.

¹⁵⁷ Nous reprenons l'expression de « type-cadre » à Paul Zumthor, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 92 et *Le Masque et la lumière*, *op. cit.*, p. 86. Sur le type-cadre du songe, voir aussi Giovanna Angeli, « Le type-cadre du songe dans la production des Grands Rhétoriciens », dans *Les Grands Rhétoriciens*, Actes du V^e Colloque international sur le Moyen Français, Milan, Vita e pensiero, 1985, p. 7-20 ; Christiane Marchello-Nizia, « La rhétorique des songes et le Songe comme rhétorique dans la littérature française médiévale », dans *I sogni nel Medioevo*, éd. T. Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985 ; et François Cornilliat, « Aspects du songe chez les derniers rhétoriciens », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 25, 1987, p. 17-37.

topique et manquant de précision. La façon dont le type-cadre du songe est installé au début du poème, et en particulier les réflexions récurrentes qu'il suscite chez le poète, témoigne de cette démarche critique, attentive à la vérité, ne se repaissant pas d'apparences ou d'usages non questionnés. Le songe est installé en deux temps : tout d'abord, le poète regarde le ciel et voit non seulement que la nuit tombe, mais aussi que les astres n'ont « nul aspect d'amiabes planettes » (v. 46) et « cause[nt] discention » (v. 59). Ensuite, il s'endort, mais tous les songes qui lui apparaissent alors ne revêtent pas la même importance, ne sont pas porteurs du même savoir.

Une longue période ouvre *L'apparition du Mareschal sans reproche* : avec force périphrases et évocations mythologiques, on y apprend que le soleil s'est couché et que la lune s'est levée (v. 1-20). Un tel *incipit* n'a rien d'inédit (on le retrouve dans *La Plainte du Désiré* ou *La Couronne Margaritique*, et l'on a vu que ces ornements constituaient en partie la valeur littéraire d'un texte), aussi le poète prend-il soin, par deux interventions métadiscursives, de rassurer son lecteur quant à son bien-fondé pour cette déploration :

Si quelcun veult demander ou quiert tendre
L'exorde tel, c'est pour mieulx faire entendre
L'estrange cas et divers encombrer [...]. (v. 21-23)

Or pour entrer au pretendu propos [...]. (v. 35)

Ces deux figures d'*occupatio* soulignent le caractère presque digressif d'un *incipit* si commun et manifestent la conscience de Cretin que ces procédés ne se justifient plus pour eux-mêmes ou pour leur valeur ornementale, mais qu'il est du devoir du poète de questionner leur nécessité dans la déploration, leur valeur de vérité. Ainsi, après avoir longuement examiné la position de Mars, Mercure et Saturne dans le ciel et dans les livres permettant de la « calculer » – position laissant présager « ruyne aperte et defaite notoire » (v. 53) – le poète s'interroge sur le sens à donner à ces observations et sur les fondements de ses pressentiments :

Ces choses la congnoissant en respect
Fort perilleux, doubtay du cas suspect
A sort futur survenir mal estraincte ;
Parquoy gisant entre terreur et craincte,
Lors que pensoye a l'aise reposer,
Force me fut sur l'affaire poser
Discention vers la part sensitive,
Intellective et ymaginative [...]. (v. 63-70)

Si la position des astres laisse supposer de grands malheurs, toutefois le poète s'efforce de différencier ses observations (« la part sensitive ») de ses savoirs (part « intellective ») et de ses inventions, rêveries (part « ymaginative »). Alors que toutes ces « parts » sont mobilisées ensemble, leur désaccord plonge le poète dans une douleur profonde, causée par ces questions sans réponse. Les savoirs communs vacillent, l'impensable se manifeste (Cretin évoque déjà ses

craintes sur le sort de l'armée française en Italie aux vers 86-94) et le poète est aussi inquiet que prudent, d'où un pénible état de « dorveille », original (par rapport à la tradition) par l'explication qui en est donnée. Ces réflexions sur la véracité du songe suggèrent l'aspect inouï et hyperboliquement douloureux du désastre de Pavie qui se dessine, mais elles annoncent également un projet plus proprement historiographique, réfléchissant sans complaisance (pour les nobles, le roi, comme pour les poètes) sur les causes exactes de cette défaite.

Il en va de même pour les songes qui viennent au poète endormi : tous ne sont pas porteurs de vérité, en dépit de leur défense par Guillaume de Lorris au début de son *Roman de la Rose*. Ainsi, Cretin sépare dans le compte rendu de ses visions nocturnes celles qui appartiennent « au premier sompne » (v. 114) de celles qui relèvent du second. Les premières ne concernent pas le poète faisant sa déploration historique :

Je m'endormy par pesant et long somme,
Ou apperceu plus de dix visions,
Les reputant comme de nulle estime,
Sans y trouver cause bien legitime
Pour mon escript devoir icy endroit
Mettre en avant sur ce [...]. (v. 100-106)

Non porteuses de savoir, le poète les écarte d'une déploration qui se fonde pourtant sur son expérience personnelle. Il explique longuement la différence entre ces songes du premier sommeil et ceux du second sommeil, alléguant des « autheurs divins, interprètes des songes, / Non rapporteurs de frivoles mensonges » (v. 111-112) – on remarquera la dimension métadiscursive de cette rime canonique (depuis le *Roman de la Rose*) entre « songe » et « mensonge », le deuxième terme ne portant pas directement sur le rêve mais sur son analyse –, mais aussi des « philosophes notables » (v. 135) réfléchissant à partir de données physiologiques prouvées (« Car le poulmon adonc par action / De ses vertus et operations... », v. 125-134). L'auteur fait donc le choix, après l'avoir longuement justifié, de ne rendre compte que de sa vision du second sommeil, celle où apparaît Chabannes. Il explique en effet :

Peult on au vraye et de certain scavoir
Le jugement et congnoissance avoir
Au second sompne auquel l'homme s'incline,
Quand le dormir du premier se decline. (v. 137-140)

Mais une fois encore, le modalisateur « peult on » invite à la prudence quant à la vérité du songe. C'est pourquoi le poète, une fois réveillé, attend d'avoir confirmation du caractère prémonitoire d'une vision que, pour l'heure, il « réserv[e] au fond de [sa] pensee » (v. 1129). Mais cela est aussi motivé par des raisons extérieures, à savoir la crainte d'être « veu mensonger » (v. 1127) : même si l'origine des révélations semble faire autorité, la nature même de celles-ci fait à nouveau peser le doute. La façon dont lui est confirmée la vision de Chabannes et de la défaite de Pavie est encore

significative de la réflexion de Cretin sur la nature de la vérité que le songe lui apporte. En effet, ce n'est pas l'annonce « manifestee et toute decouverte » (v. 1144) de la débâcle de Pavie, mais ce n'est pas non plus un secret réservé à l'élite ou aux initiés :

[...] lors vy, crois, cinq et six
Gens assemblez user de parabolles,
Et en secretz tenir leurs monopolles ;
Gens esbahis par les champs et citez
Povoit on veoir a rumeur excitez,
En rapportant differentes nouvelles,
Assez et trop pour rompre cent cervelles. (v. 1132-1138)

La vision de Cretin apporte une vérité qui n'est pas une « parabolle » absconse, et dont personne ne possède le « monopolle ». C'est bien un véritable travail historique (ou un « labeur historien », pour reprendre le vocabulaire de Lemaire) auquel se livre Cretin, assumant pleinement une fonction de poète de cour à travers laquelle il doit non seulement rendre compte d'événements de la façon la plus exacte possible, mais aussi partager un savoir dont le but est de fédérer la nation, lui redonner confiance pour éviter les désordres internes et traiter les racines du mal (troubles politiques, « heresie » religieuse, v. 1173). C'est au nom de ces deux principes, qui prennent tout leur sens dans le contexte d'une telle défaite, dans une cour et un royaume privés de leur roi, que Cretin questionne si amplement le type-cadre du songe et les limites dans lesquelles il est porteur de vérité et de consolation, d'espérance dans l'avenir.

• La mesure dans l'épidictique

Dans le dialogue entre le poète et Chabannes, le lieu de l'éloge, indispensable à la déploration, fait également l'objet d'une réflexion sur son efficacité poétique et politique. La reconnaissance de Chabannes et l'étonnement de le voir en si piteux état sont pour Cretin l'occasion de dresser le portrait élogieux du guerrier et homme d'État ayant « grand cueur et excellent courage » (v. 271). Cet éloge repose sur le rappel des faits d'armes de Chabannes et de ses talents d'orateur au service du roi. Cretin se livre à une *commemoratio* (rappel d'un passé qui a une valeur exemplaire) en bonne et due forme :

Tel n'estes vous, s'il fault que ung mot adjouste,
Que quant le roy Charles Huystiesme quist
Bruyt florissant, lors que terres conquist ;
Ores n'avez celle gloire haultaine
Que eustes en port de renom triumphant,
Cueur de lyon, et force d'elephant,
Monstrant avoir au retour d'Italie. (v. 236-243)

On a vu comment le titre de gloire accordé au défunt devait le préserver de l'oubli et assurer son immortalité dans les mémoires, constituant ainsi un motif de consolation. Mais loin de prendre en

gré cet éloge, Chabannes en démonte les ressorts en deux temps. Il ne s'agit pas pour lui de nier la véracité des informations biographiques qu'il contient mais de remettre en cause d'une part l'étonnement du poète devant le mort et l'enchaînement conventionnel avec son éloge, d'autre part, et plus fondamentalement, d'inviter à la mesure dans l'usage des discours épидictiques, afin d'en préserver une juste réception.

Tout d'abord, Chabannes pointe la contradiction du poète louant les faits d'armes du guerrier mais s'étonnant des conséquences logiques de la guerre, à savoir les blessures et la mort :

N'as tu dequoy coucher en tes escriptz,
Fors louer le bruyt dont me descriptz
Estre doué, pour avoir mys en gaige
Corps, vie et biens, faisant clameurs et cris,
Plainctes, regretz d'ennuyeux dueil aygris,
Voiant l'exces qui menu peuple engage ?
A l'orateur et poete duist langaige,
Mais de parler ainsi que oyseau en caige,
Si franchement en ce que tu escriptz,
Qu'en trop parler y a beaucoup bagaige ;
Et ne fault point que jeunesse allegue aage,
Se apres beaux dictz sont les effectz prescriptz. (v. 303-314)

Cette naïveté dans la conduite de la déploration est reprochée à titre d'incohérence dans le dernier vers. Puisque la guerre est tant prisée, alors il ne faut pas en déplorer les conséquences, même si ces effets néfastes portent sur des êtres illustres ou appartenant au même camp que le poète. À cette occasion, Chabannes manifeste discrètement quoique sans confusion possible sa préoccupation pour le « menu peuple », qui n'aura jamais de grande déploration malgré ses souffrances endurées et les pertes subies. Ce discours sinon pacifiste, du moins soucieux des petites gens a déjà été tenu par Molinet dans *La Ressource du petit peuple* et cohabite avec les éloges martiaux afin de donner un tableau plus complet de la guerre. Mais ici, c'est le lieu commun de la louange du guerrier, si présent dans les déplorations des Rhétoriciens qu'il en est presque automatique, contraint (ce à quoi renvoie l'image de l'« oyseau en caige »), qui est remis en cause dans sa *dispositio* au sein de la déploration (il ne faut pas s'étonner qu'un guerrier puisse être blessé) mais aussi, d'une certaine façon, dans son contenu contradictoire, puisqu'il s'agit de louer chez l'un ce qui est pleuré chez l'autre. À partir de ce constat sur l'ambivalence de l'éloge partisan, Chabannes renchérit sur la mesure à adopter dans tout discours épидictique (éloge du prince ou blâme de l'ennemi). En effet, l'éloge, on l'a vu, possède toujours une part de délibératif, en ce que louer les vertus chez quelqu'un revient indirectement à lui recommander de persévérer dans cette voie, voire de développer ces vertus qui ne sont que naissantes. Aussi, s'adressant à un supérieur, les conseillers inférieurs auront nécessairement recours à l'éloge pour masquer leurs visées

persuasives. En outre, faire l'éloge d'un roi permet d'asseoir son pouvoir et son autorité, de rappeler les valeurs qui soudent la nation autour de son chef, aspect que Chabannes souligne :

Belle parolle au grant prince est fort bonne,
Luy siet et duict comme a une esclavonne
Riche fourreau, ou a coursier de pris
L'acoustrement de bardes qu'on luy donne.
Si doibt monstrier que a bon exploit se donne,
Et qu'en vertu heroique est apris,
Sans se vanter de affaires que ayt empris
Pour blasmer ceulx qui vers luy ont mespris ;
Trop de legier son parler ne habandonne,
Car d'extimer ennemys a despris,
Assez scavons que mal nous en est pris ;
Par vent d'orgueil l'ordre se desordonne. (v. 339-350)

Chabannes ne nie pas les vertus politiques de l'éloge : il convient au « grant prince » et l'incite à « monstrier que a bon exploit se donne », mais il met en garde contre la flatterie, c'est-à-dire l'éloge non mesuré, et une réception non avertie de tous les sous-entendus du discours épideictique. Il évoque sans complaisance la possibilité toujours menaçante que les mots, par leur séduction inhérente, l'emportent sur les actes, qui devraient être les seuls à pouvoir définir le bon guerrier. Ainsi, le monarque faisant preuve « d'orgueil » et méprisant trop aisément ses adversaires causera inévitablement des troubles internes ou externes à son royaume, par son outrecuidance. Ces vers de Chabannes préparent ainsi tout l'argument qui se dégage de sa réponse à l'invective du poète sur les Milanais : si le roi ne voulait être défait en terre étrangère, il ne devait pas partir en guerre (v. 561-704)...

De même, Chabannes revient sur les arguments de l'éloge des soldats français, moins à la recherche de gloire que de survie. En effet, le poète lui demande de raconter les exploits des officiers français afin de les glorifier dans son poème :

Je vous supply ceste grace me faire
Tout reciter, ad ce que a l'advenir,
Par mon escript tournent au souvenir
Des nobles cueurs ces choses doloireuses,
Et en suyvant armes chevaleureuses
De vous et ceulx que avez icy nommez
Acquierent loz pour estre renommez,
Tant et si fort, qu'on employe escriptoires
Pour leurs beaux faitz racompter aux histoires. (v. 858-866)

Le poète, suivant les conventions de la déploration funèbre de son temps, cherche à dresser un portrait si élogieux de ces soldats que leur renom leur assurera une gloire immortelle, source de consolation. Mais Chabannes, de nouveau, revient sur cette gloire tant recherchée par les poètes, et qui ne reflète en rien la réalité du champ de bataille :

Mais penses tu que souldars en combat,
Sur l'heure estans au mesme endroit que on bat,
Ou l'on s'efforce a grans coups tout pourfendre,
Pensent ailleurs sinon a eulx deffendre ? (v. 871-874)

Ce n'est pas la gloire qui motive les soldats, mais leur survie immédiate¹⁵⁸. Les ressorts de la déploration traditionnelle, telle qu'elle se présente chez Lemaire ou encore dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat* (quoique complétée par d'autres arguments), et en particulier le lieu de l'éloge préparant une consolation reposant sur l'assurance d'un renom immortel, ne sont plus satisfaisants, trop éloignés de la vérité.

Après ce premier échange critique, Chabannes apparaît comme un contradicteur, ou plus exactement un correcteur du poète faisant une déploration conventionnelle. Ce dernier étant à la recherche de la plus exacte vérité, il accepte aisément ce savoir directement venu du terrain. Ainsi, Chabannes prend le relais de la voix poétique, jusqu'à proposer une autre déploration : celle de la France défaite à l'extérieur, et privée de son roi.

- **La consolation d'une autre déploration**

Ce que Chabannes corrige dans les propos du poète porte sur deux aspects : l'aspect éculé de certaines parties de discours (tel l'éloge) dont le traitement ne correspond plus à la réalité, mais aussi l'idée de faire une déploration sur un seul homme¹⁵⁹ (lui-même). Or ce dernier reproche n'est pas l'expression d'une modestie tout à la gloire du défunt – comme dans *La mort du Roy Charles VII* de Chastelain, dans laquelle le monarque attribue sa gloire à ses seigneurs – mais la volonté d'accéder à un point de vue supérieur sur les événements, de prendre un recul nécessaire pour une déploration juste, fondée sur des arguments valides et ne relevant pas seulement du *topos*. C'est pourquoi Chabannes évoque rapidement la consolation chrétienne qui pourrait être formulée au sujet de sa propre mort :

L'ame ravie
Est hault ou bas, et toujours avra vie. (v. 767-768)

¹⁵⁸ La description du champ de bataille, ou plutôt sa tentative, vise aussi à montrer qu'il est difficile d'établir les faits, avant même de pouvoir en tirer un éloge. Si l'éloge ment ici, c'est parce qu'il présume que le récit vrai (ordonné et exhaustif) de la bataille peut le sous-tendre. Or Pavie – et cela est devenu un *topos* notamment illustré par *Le Panegyric du chevalier sans reproche* de Bouchet – fut une bataille non seulement humiliante, coûteuse en capitaines, mais aussi particulièrement confuse, incompréhensible du point de vue de la chronologie, de la géographie, de la stratégie adoptée. Nous reviendrons sur ces aspects dans la partie historiographique.

¹⁵⁹ Bouchet semble adopter un parti opposé dans le *Panegyric*, même si l'encomiaste élargit volontiers son propos et ne réduit pas son éloge à La Trémoille.

Il n'y a pas lieu de pleurer un seul homme, pour des raisons religieuses autant qu'historiques. En revanche, le poète devrait se consacrer à pleurer toute une partie de la noblesse décimée à Pavie (« La fleur de France a esté decoupee / Piteusement jusque dedens son fort », v. 840-841) et même le sort de la France, punie de son orgueil en la personne de ses hauts dignitaires (Chabannes n'a pas encore appris au poète la capture du roi) :

Mais cueurs françoys au feu d'amour espris
De leur pays facent plainte secrette ;
L'ire de Dieu, comme il semble, decrette
Gecter fureur sur eulx en briefve traicte,
Pour les ingratz punir de leur mespris [...]. (v. 831-835)

Chabannes, qui mène désormais le dialogue avec un poète qui préfère se taire pour l'écouter¹⁶⁰, change la donne de la déploration. S'il en conserve les lieux, telles la lamentation ci-dessus et la consolation, l'objet de la déploration n'est plus lui-même ou un homme, mais tout un royaume. Et cette déploration, dans sa recherche de justesse historique et rhétorique, ne manque pas de se faire critique, de tendre vers une réflexion sur les causes, les effets, et les remèdes du désastre, nourrie de l'histoire biblique – en l'occurrence le rappel des châtements d'Israël¹⁶¹.

Dans *L'apparition du Mareschal sans reproche*, l'annonce de la capture de François I^{er} constitue un climax de surprise et de crainte, dérèglement dont rend parfaitement compte le découpage d'un même vers en plusieurs locuteurs et la répétition de la phrase tant redoutée : « Le Roy est pris » (v. 1028, 1029 et 1030, sous la forme « ce bon Roy pris »). Ce faisant, Cretin détourne aussi la manière fréquente d'annoncer le nom du défunt (retardé par une série de questions) de façon à montrer que ce qui se joue dans cette déploration – la capture de François I^{er} – est pire que la mort. Ainsi, c'est au comble du désespoir que Chabannes va muer son propos plaintif (et historique) pour offrir au poète, désormais figure de lecteur plus que d'écrivain, une consolation. En effet, le poète désormais au fait de l'intérêt national qui se joue dans cette déploration, craint que le royaume de France ne sombre dans le désordre en l'absence de son roi :

Pays françoys, ton roy pris et captif,
Qui soubstiendra ta debile foiblesse,
Et punira l'erreur qui ta foy blesse ?
Ou trouverras pilliers et bons appuys,
En la justice ayant grand zele, puy
Qu'on pervertit son ordre ou fault qu'on voye
Pour equité de droict, force par voye ?
Ou trouverras soit cleric ou seculier,

¹⁶⁰ « Je differay sur ce l'interroguer, / Pour l'escouter parler selon la forme / Que cy apres le recit vous informe » (v. 776-778).

¹⁶¹ Nous reviendrons sur ces considérations dans la partie historiographique. La critique de la noblesse effectuée par le cleric Cretin, dont les vertus guerrières se sont amollies par la richesse, ne va pas sans rappeler celle de Chartier, formulée en 1422 dans le *Quadriologue invectif*.

Trop moins ayant son bien particulier
 Que le publique ? Qui mettra hors l'Esglise
 Perversité qui tant nous scandalise ?
 Qui remettra la noblesse en son ply,
 Ayant le peuple outrement assouply ?
 Qui renera aussi le populaire
 Servir à Dieu, et aux seigneurs complaire ?
 Qui osera les bombans dissoluz
 De tous estatz ? Pour brief motz absoluz,
 Ordre n'y voy ; car on ne met pas tente
 Au grand peril de ruyne patente. (v. 1036-1054)

Justice, religion, ordre et paix sociale, tout menace de s'écrouler en l'absence de François I^{er}. Aussi Chabannes s'efforce de « reconfor[ter] » le poète-lecteur en insistant sur l'espoir d'une réaction nationale à la hauteur de la débâcle subie :

Prens reconfort, homme perplex, et voy
 Les bons moyens dont ce fait maint envoy
 En divers lieux et pour la recouvrance
 Mettre le Roy a pleine delivrance ;
 Prens reconfort, se le sort de bon heur
 Ne l'a servy, croy que vie et honneur
 En combatant ont esté reservez
 En ses vertus amplement conservez. (v. 1059-1066)

Certes l'honneur est sauf, mais le royaume de France doit plus que jamais se mobiliser face à ce coup du sort. Même si Chabannes rappelle qu'une telle défaite s'explique raisonnablement (c'est la conséquence de différentes erreurs de commandement qu'il a énoncées plus haut, v. 923-970), il présente la menace de l'hérésie comme réelle mais aisément évitable pourvu que l'on prie Dieu. En l'absence du roi, son image et l'ordre qu'elle renvoie sont ébranlés, aussi la débâcle doit plus que jamais unir le royaume afin de rester dans le droit chemin. L'article de Randall¹⁶² analyse en détail l'interdépendance entre le roi et ses institutions (les « freins » que sont la religion, la justice et la police, c'est-à-dire les coutumes) : c'est parce que les freins n'ont pas bien fonctionné que le roi est parti faire une guerre ruineuse, mais en même temps, il faut que le roi revienne pour refaire fonctionner ces freins... Par son poème, Cretin s'efforce de maintenir l'image du roi, sa présence, alors même que sa personne est emprisonnée à Madrid, et non sans critiquer des erreurs de commandements (sinon sur le champ de bataille, du moins dans le déclenchement de la guerre). C'est l'institution royale qu'il faut préserver ; François I^{er} n'est pas exempt de toute remise en question personnelle. En se mobilisant et à la faveur de Dieu, il ne fait pas de doute que les institutions continueront de fonctionner, que l'ordre sera maintenu. C'est là la consolation

¹⁶² « Un roi, deux portraits, et trois freins... », art. cité, p. 151-152.

politique que Chabannes offre dans une déploration portant non sur le sort d'un homme mais de tout un royaume.

Cretin prend acte de cette mutation de la déploration – des plaintes sur lesquelles elle repose désormais et de la consolation qu'elle ne manque toutefois pas de susciter – à son réveil. En effet, une fois la nouvelle de la débâcle de Pavie confirmée, le peuple réagit comme l'a fait le poète alors non initié au savoir de Chabannes, et plaint ses morts :

Lors veissiez vous paovres dolentes meres
Porter douleurs et angoisses amaires,
En regrettant la mort de leurs enfans,
De leur vieillesse apuys et seurs deffens ;
Oultre veissiez ung tas de femmes veufves
Larmes getter de leurs yeulx comme fleuves,
Ayans les cueurs contristés et transis
Pour leurs maris en bataille occis ;
Jeunes enfans ayant perdu leurs peres,
N'esperant plus recouvrer jours prosperes... (v. 1159-1168)

L'expression des regrets est abondante dans ces vers qui recensent toutes les générations affectées par la terrible nouvelle. Toutefois, le poète désormais instruit peut rapporter les propos véridiques de Chabannes et fournir une consolation qui repose sur la présence morale du roi (à défaut de sa personne) et les valeurs que cette présence symbolique, à laquelle concourt le poème, préserve :

Jusques hors mys tous inconveniens,
Tournant en ça regnes saturniens,
Et que le roy justice rende en ferme
Stabilité que gens de foy enferme ;
Laissent erreur d'heresie, et en cours
Ait verité entierement son cours¹⁶³. (v. 1169-1174)

Le roi reviendra et maintiendra l'ordre social (la « justice ») et religieux (la lutte contre l'« heresie »). C'est du moins ce qu'il faut espérer, et la raison pour laquelle il faut se mobiliser au lieu de céder au désespoir : en contexte politique, la consolation revêt une urgence qui dépasse les seules nécessités éthiques. L'évidence de ce constat est soulignée par les enjambements, qui se veulent mimétiques de l'enchaînement logique des événements. C'est là la « verité » que *L'apparition du Mareschal sans reproche* contribue à faire régner.

En conclusion, *L'apparition du Mareschal sans reproche* se présente comme une déploration conventionnelle, avec des motifs et des lieux attendus (type-cadre du songe, éloge guerrier, gloire

¹⁶³ La ponctuation que donne Chesney est sans doute fautive à la fin du vers 1172. Il faudrait séparer autrement les propositions (juxtaposées, introduites par « que ») et lire : « que le roy justice rende en ferme / Stabilité, que gens de foy enferme [adjectif signifiant « malade, corrompue »] / Laissent erreur d'heresie ». Il y a peut-être aussi une lacune après « prosperes » (v. 1168).

du défunt, consolation...). Mais face à un drame ni personnel ni même institutionnel, mais touchant au sens de l'histoire et à la survie du royaume, la figure du poète s'efface au profit de celle de l'homme d'expérience, Chabannes, dans lequel la voix de Cretin se fait de plus en plus entendre. Celui-ci compose alors une pièce portant non sur la mort d'un soldat, comme le titre le laissait pourtant entendre (quoique Charbonnier ne s'y trompe guère et ne donne pas de « déploration » ou de « plainte ») mais sur la profonde blessure qu'a subie la France lors de la défaite de Pavie, dont le point culminant fut la capture de François I^{er}. Dès lors, c'est l'ensemble des lieux et motifs topiques de la déploration qui sont questionnés, réorientés dans le but de retranscrire une vérité historique sans complaisance, mais sans désespoir. Si cette remotivation à des fins historiques n'aura guère de postérité dans l'œuvre de Marot, il semblait néanmoins indispensable de signaler, après la *Plainte sur le trespas de Byssipat* et la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault*, ce nouveau tournant de la déploration de Cretin qui réfléchit constamment sur les moyens rhétoriques à sa disposition pour les mettre au service de l'expression de sa pensée artistique, humaine, politique. Or cette démarche gouverne l'écriture funèbre d'un Marot fervent défenseur de l'amitié, de la foi, de la bienveillance de ses protecteurs, c'est-à-dire de toutes ces valeurs humbles et humaines qui informent son écriture de la mort.

IV- Clément Marot : vers une consolation évangélique et personnelle

Le parcours poétique de Marot, dans le domaine de la déploration funèbre, témoigne également d'une réflexion sur le sens à donner à la consolation, qu'il souhaite comme Cretin plus personnelle et plus proche de ses convictions religieuses. Marot, qui n'a jamais dû déplorer la mort de son protecteur (Marguerite d'Angoulême ou François I^{er}) ni dû faire ses preuves auprès d'un nouveau protecteur par ses compositions funèbres, ne justifie pas cette réflexion de la même façon que Lemaire, ni avec la même urgence. C'est donc une évolution rhétorique essentiellement distincte de celle de Lemaire que nous allons maintenant dessiner, bien que régulièrement le poète quercinois ait pris position par rapport à son illustre modèle dans sa pratique de la déploration funèbre. En revanche, de la *Déploration de Florimond Robertet* à la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, l'ombre des doutes et renouveaux de Cretin sur la déploration apparaît avec plus ou moins de distance. L'affermissement des convictions religieuses de Marot et surtout l'appropriation de l'héritage poétique des Rhétoriciens conditionnent une évolution à laquelle s'ajoute un questionnement générique, puisque le poète compose aux seuils de sa carrière de brèves complaintes (pour le baron de Malleville ou pour une nièce sur la mort de sa tante) et de grandes déplorations (pour les grands hommes d'État que furent Florimond Robertet et Guillaume Preudhomme), et s'essaye aux rondeaux, à la chanson, aux élégies ou à l'épigramme (pour Louise de Savoie), tout en explorant abondamment les épitaphes.

1/ Les complaintes de *L'Adolescence clémentine* : essais à la façon des Rhétoriciens

Les premières complaintes que Marot compose, pour le baron de Malleville (en 1520) puis pour une nièce sur la mort de sa tante (entre 1524 et 1526), ainsi que la chanson première « Plaisir n'ay plus... » s'apparentent plus à de prudents essais littéraires en conformité avec une certaine compréhension de la poésie des Rhétoriciens qu'à des pièces d'envergure destinées, sinon à consoler d'une perte, du moins à glorifier le mort. Le sujet de ces complaintes, sinon inconnu, du moins modeste, induit des compositions purement épigrammatiques et virtuoses, qui semblent comme en attente d'une réflexion plus approfondie sur le genre – qui se fait à l'occasion chanson – et son renouvellement humaniste et chrétien (et, pour Marot, évangélique). Dans la « Complainte du Baron de Malleville », la « Complainte d'une Niepce, sur la mort de sa Tante » et la chanson « Plaisir n'ay plus... », l'espace consacré aux recherches et variations formelles est somme toute

limité, encore largement influencé par les modèles de la fin du XV^e siècle. Mais ce qui apparaît d'abord comme des manquements au *decorum* ou aux lieux topiques des déplorations des Rhétoriciens émerge peu à peu, de l'un à l'autre de ces trois poèmes, comme l'expression d'une voix et d'une pensée singulière du poète de Cahors.

- **La « Complainte du Baron de Malleville »**

Le baron de Malleville ne nous est connu que par le poème de Marot, c'est dire la modestie de la complainte du jeune poète quercinois, certainement plus soucieux de s'essayer à un genre poétique que de lier son renom à celui du guerrier mort. Sa complainte fait alterner onzains et treizains de décasyllabes. Les strophes sont adressées à la Terre, à la Mer, à Nature, à la Mort, à Fortune, et elles précèdent une conclusion résumant la complainte, où figure une prière pour l'âme du défunt. Cette structure, où chaque élément de la Nature est pris à parti avant d'être entendu, rappelle « La mort du Duc Philippe, mystere par maniere de lamentation » de Chastelain, où interviennent « Le Ciel », « La Terre », « Les Anges » et « Les Hommes¹⁶⁴ ». Il faut également noter, avec Thiry, que l'*apostrophatio* était recommandée par Geoffroi de Vinsauf au XII^e siècle, et qu'il l'avait lui-même illustrée dans son *planctus* sur la mort de Richard Cœur de Lion¹⁶⁵. Mais la recherche de certains effets stylistiques, sonores ou rythmiques rapproche cette complainte de l'esthétique virtuose des Rhétoriciens en général. Relevons à titre d'exemple les allitérations et assonance du vers 22 (« O Mer amère aux mordantes espines »), la rime riche renforcée par la reprise des mêmes voyelles d'appui entre « et chansonnettes » et « et sans sonnettes » (v. 32-33) ou encore la répétition du même vers (« Las or est il à sa derniere dance ») en fin de strophe (v. 35) et début de strophe suivante (v. 36).

Cependant, alors que chez Lemaire ou Cretin ces procédés servaient le message épideictique ou délibératif, celui-ci semble être largement entravé par le (relatif) anonymat du défunt. Mort en mer alors qu'il partait en croisade, le baron bénéficie de circonstances à la fois très avantageuses et finalement peu spécifiées. De même, son portrait en fait un parfait noble courtisan mais ne permet guère de l'identifier. S'adressant aux éléments naturels à propos d'un mort finalement peu connu (et reconnu), Marot met en valeur son propre discours, à travers les apostrophes, questions oratoires, exclamations et autres adresses à la seconde personne. Les différentes strophes adressées aux éléments naturels correspondent d'ailleurs aux différents lieux de l'oraison funèbre : après les pleurs (« à la Terre ») vient le récit des circonstances de la mort (« à la Mer »), puis l'éloge du défunt (« à Nature »). Enfin l'invective attendue frappe à la fois la Mort et la

¹⁶⁴ Chastelain, *Œuvres, op. cit.*, t. 7, p. 237-280.

¹⁶⁵ *La Plainte funèbre, op. cit.*, p. 27.

Fortune, responsables du sort du baron de Malleville. Dans la péroraison de Marot, ces étapes sont résumées et la réponse de chacun des éléments naturels prend la forme d'une résignation à la mort. Les éléments de consolation sont réduits à leur expression minimale, qu'il s'agisse du motif de la survie par la gloire (« Mais de son bruit, où jamais n'eut frivole, / Maulgré ton dard, par tout le monde il volle », v. 41-42) ou de la prière au Christ, également topique (en vertu du traité de Ménandre par exemple mais aussi parce qu'elle se retrouve dans les déplorations de Molinet ou de Cretin¹⁶⁶).

L'ensemble de ces éléments tend vers une lecture de cette complainte sinon comme un exercice de style, du moins comme la représentation, sans doute naïve ou forcée par Marot, à l'orée de sa carrière, de l'épuisement d'un genre de plus en plus éloigné, par ses codifications stylistiques et rhétoriques, des circonstances qui l'ont vu naître. Ce ne sont pas Lemaire ou Cretin que Marot réécrit ici, mais un poète d'une génération antérieure, Chastelain. La complainte suivante témoigne encore, mais dans un tout autre registre, de cette attention perdue au *decorum*, qui laisse le champ libre au poète pour exercer sa plume.

- **La « Complainte d'une Niepce, sur la mort de sa Tante »**

Jane Bonté, la tante pleurée dans la complainte suivante, n'est guère plus connue. Si le thème abordé rappelle le *Dialogue en forme de vision nocturne* que composa Marguerite d'Angoulême pour la mort de sa nièce en 1524, la facture du poème de Marot le rapproche bien plus de la tradition des Rhétoriciens. Ainsi, les vers de chaque fin de strophe, sont extraits de chansons ou rondeaux populaires (que Defaux répertorie dans ses notes¹⁶⁷) et évoquent les proverbes par lesquels Molinet concluait les strophes de sa *Complainte sur la mort Madame d'Ostrisse* et de *L'arbre de Bourgonne sus la mort du duc Charles*¹⁶⁸. Outre quelques rimes extraordinaires, le retard de la nomination du défunt et la forme dialogique qui sous-tend l'apparition du nom (« Et qui est ce ? / Jane Bonté, des meilleures de France¹⁶⁹ ») est une pratique récurrente dans les déplorations de Cretin. Enfin, la géographie sentimentale (« boys de Dueil » et « ombre de Soucy », v. 22 et 23) ou les cinq points de la douleur de la dernière strophe renvoient à un fonds médiéval courtois. La réutilisation de ce fonds poétique médiéval populaire et courtois, associé à une forme strophique

¹⁶⁶ Il convient donc de nuancer la note de Defaux, selon laquelle cette évocation du Christ est une nouveauté marotique (*OP1*, note p. 480). Nous reviendrons cependant sur l'inspiration chrétienne de Marot, mais qui, selon nous, se révèle dans d'autres poèmes.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 481-484.

¹⁶⁸ Jean Molinet, *Les Faictz et dictz, op. cit.*, t. 1, p. 162-180 et 232-250. Ce proverbe final est par ailleurs un trait de sa poétique, pas nécessairement funèbre.

¹⁶⁹ *OP1*, p. 98, v. 16-17.

qui rappelle à Defaux le chant royal¹⁷⁰ rapproche la composition de ce poème du *contrafactum*. En musique, ce terme désigne la substitution d'un texte à un autre tout en gardant la même mélodie ; en poésie, c'est la conservation d'un même schéma strophique ou rimique qui permet d'identifier une réécriture comme *contrafactum*. Souvent, c'est un texte profane qui est remplacé par un texte sacré : la réutilisation, par Marot, de vers ou motifs populaires et courtois dans une plainte funèbre pathétique n'est donc pas sans évoquer cette technique. À nouveau, l'espace d'innovation de Marot est limité dans cette complainte de *L'Adolescence clémentine*, qui ressemble aux essais de plume d'un poète à la fois très influencé par ses maîtres et à la fois ne parvenant guère, comme eux, à exploiter, dépasser ces motifs et procédés topiques.

Le poème présente une originalité notable cependant, qui ne relève pas du plan formel mais du domaine énonciatif. Marot prête ici sa voix à la nièce en deuil et ne procède donc pas à une consolation de cette dernière – ce qui, cette fois, l'oppose radicalement au *Dialogue en forme de vision nocturne* de Marguerite. La structure concaténée des strophes¹⁷¹ (où le vers qui termine une strophe sert à démarrer la suivante) est le signe d'une composition circulaire, où la douleur de la mort est ressassée, sans évoluer vers une éventuelle glorification de la défunte, ni même vers une prière pour son salut. Le ton bas du *pathos* y domine, en accord avec la petitesse de l'être qui s'exprime.

Dans ces deux complaintes qui relèvent bien, comme leur nom l'indique, du *planctus* et non de la *consolatio*, Marot n'adresse pas ses poèmes et ne réfléchit nullement au sens à donner à la mort vécue par autrui. La recherche formelle dont témoignent ces poèmes, qui culmine avec les rimes couronnées de l'épithaphe de Jeanne Bonté¹⁷², laisse penser que Marot a composé ces complaintes comme des essais de plume dans le style des Rhétoriciens (avant que ceux-ci ne questionnent ce modèle), dans lequel le poète quercinois cherche autant sa place que sa voix : thuriféraire officiel des nobles guerriers ou modeste transcripteur de la détresse d'une enfant. Le faible nombre de ces complaintes dans la section qui leur est consacrée, leur grande différence de composition en dépit de la réutilisation des mêmes motifs et procédés des Rhétoriciens, tendent vers cette recherche de l'expression adéquate dans un *decorum* défini – le problème étant ici que les défunts ne sont guère spécifiés et le *decorum*, en conséquence, très schématique. Ne reste que la voix de Marot, qui s'affirme par le choix d'un registre pathétique et une attention formelle poussée. C'est ce que la chanson « Plaisir n'ay plus... » démontre avec plus d'évidence.

¹⁷⁰ *OP1*, p. 479.

¹⁷¹ Dans son *Art poétique françois*, Sébillot cite cette complainte comme exemple du procédé, mettant ainsi en valeur la virtuosité formelle du poème (*op. cit.*, livre II, chapitre 15, p. 196).

¹⁷² « Cy est le corps de Jane Bonté bouté : / L'esprit au Ciel est par bonté monté. » (*OP1*, p. 100).

- **La chanson première : « Plaisir n'ay plus... »**

À ces exercices de style on peut ajouter la première chanson de la section consacrée à ce genre. Elle ne figure pas parmi les « Complainctes » et la « Dame de valeur » (v. 6) que le poète pleure reste anonyme, si tant est qu'elle ait existé. Toute la chanson, comme les complainctes précédentes, est dévolue à l'expression des regrets : l'absence de consolation est de nouveau justifiée par le fait que c'est l'être le plus proche de la défunte qui s'exprime. Comme dans la « Complaincte d'une Niepce, sur la mort de sa Tante », la circularité de la composition de la chanson est le signe d'une douleur ressassée, qui n'évolue pas vers une consolation de quelque ordre qu'elle soit. Ainsi, l'ensemble de la chanson repose sur des rimes annexées¹⁷³ :

Plaisir n'ay plus, mais vy en desconfort,
 Fortune m'a remis en grand douleur :
 L'heur que j'avoys, est tournée en malheur,
 Malheureux est, qui n'a aucun confort.

Fort suis dolent, & regret me remord,
 Mort m'a osté ma Dame de valeur,
 L'heur que j'avoys, est tourné en malheur,
 Malheureux est, qui n'a aucun confort.

Valoir ne puis, en ce Monde suis mort,
 Morte est m'amour, dont suis en grand langueur,
 Langoureux suis plein d'amere liqueur,
 Le cueur me part pour sa dolente mort.

À chaque vers, la dernière syllabe de la rime est reprise au début du vers suivant. La rime, qui porte systématiquement sur des termes appartenant au champ lexical de la douleur, assoit la *lamentatio*¹⁷⁴. Ce procédé se complique aux vers 3-4 et 7-8, où la rime est enchaînée, en vertu d'une dérivation sur le terme « malheur », et aux vers 11-12 où la rime est fratrisée (ainsi qu'aux vers 9-10 et 10-11, de façon plus paronomastique que réelle), c'est-à-dire à la fois annexée et équivoque. Une rime brisée entre « avoys » et « est » ponctue en outre le refrain (v. 3-4 et 7-8), lieu de concentration de la virtuosité marotique puisque les vers 3 et 7 présentent encore la particularité de faire revenir le même son [leur] en début et fin de vers. Véritable tour de force métrique, cette chanson n'entre dans notre *corpus* de déplorations que par son thème, et en rien par sa structure,

¹⁷³ Sébillot donne aussi cette chanson en exemple (*Art poétique français, op. cit.*, livre II, chapitre 15, p. 196-197).

¹⁷⁴ En particulier, la rime « desconfort / confort » emblématise le passage, ici impossible, de la plainte à la consolation. « Confort » est au Moyen Âge un des mots classiques pour dire la partie « consolation », et nous l'avons déjà vu plusieurs fois : chez Fabri (« prendre en soy confort »), mais aussi chez Cretin, avec « Combien depuis espoir reprint confort » (*Plainte sur le trespas de Byssipat*, v. 506) et « reconfort » (dans la bouche de Chabannes, v. 1059), où « re-confort » désigne, précisément, le retour au « confort », après le désespoir, la douleur, le « déconfort ».

ses motifs ou ses lieux. Elle témoigne cependant du traitement significatif de ce grand genre dans les premières années de la carrière de Clément Marot, où la virtuosité et la modestie du sujet (une tante, une dame anonyme et un baron guère plus connu) l'emportent sur une rhétorique de style élevée, sensible aux singularités du défunt, de sa mort et de la douleur des proches, c'est-à-dire au *decorum* épideictique de la complainte tel qu'il est normalement entendu.

2/ Le rondeau « Aux Amys, & Sœurs de feu Claude Perreal, Lyonnais » : une voix personnelle contre les déplorations officielles de Lemaire

Avant d'aborder les bouleversements rhétoriques de la *Déploration de Florimond Robertet*, de l'*Eglogue sur le trépas de ma dame Loyse de Savoye* et de la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, il convient de s'arrêter sur le rondeau XXIX de *L'Adolescence clémentine*, qui manifeste une première réflexion de Marot sur la consolation (et non plus seulement sur la mise en forme et en voix du *planctus*) ainsi qu'un positionnement éthique et esthétique fort – sans doute trop pour ne pas relever de la posture – par rapport à Lemaire. Ce rondeau est adressé « Aux Amys, & Sœurs de feu Claude Perreal, Lyonnais ». Si Defaux (à la suite d'une longue tradition critique) nous rappelle dans ses notes¹⁷⁵ que Claude Perréal était le père du célèbre peintre Jean Perréal, dit « de Paris », ami de Jean Lemaire et fréquentant comme lui les milieux lyonnais, pour autant nous avons peine à croire qu'il s'agisse de ce Claude dans le poème de Marot¹⁷⁶. Malgré l'absence de faits établis, il est peu probable que Claude Perréal, valet de chambre de Louis XI dont le fils, Jean, est né vers 1455, soit mort entre 1515 et 1527 – date de composition probable du rondeau de Marot – car cela lui donnerait un âge très avancé. La difficulté s'accroît encore si l'on considère que Marot adresse sa déploration à ses sœurs, qui devraient également être alors fort âgées¹⁷⁷. De plus, puisque Jean Perréal fut valet de chambre de Charles VIII, Louis XII et François I^{er}, on peut supposer que vers 1483 (date de l'avènement de Charles VIII), il a hérité d'une charge laissée vacante par son père mort, comme ce fut le cas pour Clément Marot en 1526¹⁷⁸. Il ne semble par ailleurs guère pertinent d'envisager que Marot compose une déploration pour Claude Perréal des

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 546.

¹⁷⁶ Nous éliminons avec Pierre Villey l'hypothèse que le rondeau évoque en réalité la mort de Jean Perréal (en 1530) car aucune des éditions, qui étaient pourtant nombreuses et dont certaines ont été relues avec soin par Marot (telles celles de 1538), ne donne ce prénom à la place de Claude (Pierre Villey, *Tableau chronologique des publications de Marot*, Paris, Champion, 1921).

¹⁷⁷ Dans son édition des *Œuvres complètes* de Clément Marot (*op. cit.*, note p. 554), Rigolot suggère que les sœurs en question seraient aussi les neuf Muses que le poète convoquerait pour pleurer le défunt. Dans ce cas, le souvenir de la *Plainte sur le trépas de Byssipat* ne serait peut-être pas loin...

¹⁷⁸ C'était en effet une pratique courante (voir Berthon, *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 95).

années après sa mort. Enfin, s'il s'agissait malgré tout de ce Claude Perréal, valet de chambre du roi (au moins sous Louis XI), on pourrait s'étonner que Marot n'évoque pas ce titre pourtant à l'honneur du défunt. Face à ce faisceau d'éléments problématiques, nous sommes invités à penser que Marot évoque la mort d'un autre Perréal. Pierre Villey suggère qu'il pourrait s'agir du fils du célèbre Jean Perréal, nommé Claude comme son aïeul¹⁷⁹. L'hypothèse nous paraît d'autant plus convaincante que nous savons que Jean Perréal eut un fils et deux filles¹⁸⁰. Né en 1492, il est plus vraisemblable que ce soit ce fils qu'évoque le rondeau, car il a sensiblement le même âge que Marot (né en 1496) et il est présenté comme un « Amy ». De plus, le texte de Marot évoque les deux sœurs et fait d'elles des peintres, conformément à la tradition familiale.

Une fois ce contexte éclairé, nous pouvons citer le poème et reprendre notre étude sur la rhétorique de la déploration funèbre :

En grand regret, si pitié vous remord,
 Pleurez l'Amy Perreal, qui est mort,
 Vous ses Amys : chascun prenne sa plume :
 La mienne est preste, & bon desir l'alume
 A deplorer (de sa part) telle mort.

Et vous ses Sœurs, dont maint [beau] Tableau sort,
 Paindre vous fault, pleurantes son grief fort
 Pres de la Tombe, en laquelle on l'inhume
 En grand regret.

Regret me blesse, & si sçay bien au fort,
 Qu'il fault mourir, & que le desconfort
 (Soit court, ou long) n'y sert que d'amertume :
 Mais vraye amour, est de telle coustume,
 Qu'elle contrainct les Amys plaindre fort
 En grand regret.

Dans ce rondeau, Marot s'adresse aux proches du défunt, parmi lesquels il s'inclut, et propose une déploration entièrement tournée vers la plainte : la forme circulaire du rondeau, qui tourne autour du rentrement « en grand regret », met à mal toute évolution de la plainte compatissante à la consolation argumentée. Aussi le rondeau s'ouvre-t-il sur les pleurs (v. 2) et s'achève-t-il sur les plaintes (v. 14). Contrairement aux complaintes et à la chanson précédemment étudiées, ce rondeau de déploration est adressé aux « Amys » (v. 3), aux « Sœurs » (v. 6), avant que Marot ne parle en son nom, moins poète qu'également « Amy ». Ce dernier terme parcourt le rondeau et

¹⁷⁹ Pierre Villey, *Tableau chronologique...*, *op. cit.*, p. 32-33. Cette conclusion figurait également dans la thèse d'Albert Baur portant sur *Maurice Scève et la Renaissance lyonnaise : étude d'histoire littéraire* (Paris, Champion, 1906, p. 43-44).

¹⁸⁰ C'est ce qu'indique Maulde La Clavière dans son ouvrage *Jean Perréal dit Jean de Paris, Peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er}* (Paris, Ernest Leroux, 1896, p. 46-47), sans toutefois donner de prénoms.

justifie l'absence de consolation du dernier cinquain : si la mort est un événement naturel qu'il faut accepter, néanmoins la « vraie amour » refuse cette vérité et « contrainct » aux larmes. En valorisant ainsi l'amitié au détriment d'une rhétorique conventionnelle de poète de cour, comme le faisait Cretin avec Byssipat, Marot entend, si l'on peut dire, revivifier la poésie funèbre fortement marquée par des *topoi* moraux et autres conventions rhétoriques. Cela lui est permis parce qu'il s'adresse à des semblables, « Amys » comme lui, et non à un protecteur. Cette familiarité avec les proches du défunt ne nécessite de longue déploration (telle la *Plainte sur le trespas de Byssipat* de Cretin) mais au contraire s'incarne dans une forme petite et légère. Paradoxalement, cette modeste composition littéraire retranscrit la douleur pure, alors que le grand genre suppose d'abord de l'alourdir de façon hyperbolique avant de poser les jalons d'un dépassement à travers différentes stratégies de consolation.

Ce rondeau fait aussi écho à *La Plainte du Désiré* de Lemaire. En effet, comme dans le prosimètre de son maître, Marot met en présence la « plume » de Rhétorique et les « Tableau(x) » de Peinture autour du défunt. Toutefois, il ne s'agit pas d'opposer deux attitudes (en réalité complémentaires) face à la mort mais au contraire de valoriser la pluralité des approches selon ses moyens : aux poètes les déplorations (v. 5), aux peintres (et continuatrices de la tradition familiale) l'expression du « grief » devant la tombe et le spectacle de l'inhumation (v. 7-8). La syllepse portée sur le mot « fort » (v. 7) – qui peut s'entendre comme un adjectif épithète de « grief » ou, parce qu'il est postposé au nom et bien que cela suppose un enjambement, comme un adverbe renforçant la proximité de la tombe – souligne le désordre élocutif lié au deuil chez les tenants de l'art pictural, dans le tercet. Contrairement à Lemaire qui voit en Rhétorique le dépassement du deuil pour parvenir à une consolation, chez Marot « paindre » et « plaindre » sont deux attitudes équivalentes et tout aussi nécessaires, ce que souligne la paronomase entre les deux verbes et la similarité des énoncés : « paindre vous fault » (v. 7) et « elle contrainct les Amys plaindre » (v. 14). Marot revient donc sur la réflexion poétique de Lemaire portant sur la rhétorique de la déploration et refuse de se conformer à la mise en valeur de la *consolatio* sur le *planctus*, moins par conservatisme que pour favoriser l'expression brève du cœur au détriment des impératifs de cour. Mais malgré ces évidences, on est en droit de supposer que Marot ne boude pas la perspective de se démarquer ainsi de son prédécesseur et modèle, en soulignant la modestie de sa déploration, toute tournée vers la sincère expression du chagrin du poète et non vers la gloire du défunt ou le réconfort des illustres proches. C'est pourquoi il ne nous semble pas anodin que ce soit le fils du célèbre Jean Perréal qui soit évoqué, et non son père, pourtant valet

de chambre du roi¹⁸¹. Marot promeut ainsi la jeunesse, du moins sa génération, au détriment de celle des pères renommés que sont Jean Perréal et son ami Lemaire. L'amitié entre le peintre parisien et le poète bourguignon est illustrée au seuil d'une autre œuvre funèbre de Lemaire, dans la lettre dédicatoire de la première *Épître de l'Amant vert*. Dans ce « petit (mais tresjoyeux) labeur¹⁸² », Lemaire y figure d'emblée le dépassement du deuil par l'allégresse de la familiarité, tandis que pour Marot cette familiarité éloigne au contraire toute perspective de consolation. Le choix du jeune défunt, dans cette déploration qui reste à la *lamentatio*, est significatif d'une posture du jeune Marot souhaitant manifestement s'écarter de son prédécesseur en poésie.

Enfin, ce rondeau, par sa disposition au sein du recueil de *L'Adolescence clémentine*, signale déjà une des évolutions majeures de la déploration avec Marot : son inscription non seulement dans la pensée religieuse (comme Cretin), mais surtout évangélique (le propre de Clément). En effet, bien que ce poème ne formule pas de consolation, toutefois ce n'est probablement pas un hasard si le poète a composé sa section des rondeaux en faisant succéder à cette déploration un rondeau intitulé « Du Vendredy saint », portant sur le Christ, mort pour racheter les péchés des hommes. Ainsi, les vers qui suivent immédiatement le rondeau déploratif évoquent justement les sentiments mitigés provoqués par la mort du Christ :

Dueil, ou plaisir me fault avoir sans cesse :
 Dueil, quand je voy (ce jour plein de rudesse)
 Mon Redempteur pour moy en la croix pendre :
 Ou tout plaisir, quand pour son sang espendre
 Je me voy hors de l'infemale presse. (v. 1-5)

Le premier vers, qui oppose deux sensations contradictoires, rappelle un motif pétrarquiste. Toutefois, le poète corrige, immédiatement après, le contexte de ces émotions : « ce jour » particulier est le vendredi saint, qui est également le sujet des *Tristes vers de Philippe Beroalde*, que Marot traduit en tête de son *Adolescence clémentine*. Cependant, alors que le modèle latin insiste longuement sur la douleur ressentie pour la mort du Christ avant de procéder à un retournement final dans lequel il exprime la joie du salut, Marot dans ce rondeau associe dans une même temporalité, dans le même vers, ces deux sentiments extrêmes. Ce rire-larmes¹⁸³, ce paradoxe qui a d'autant plus piqué la curiosité du lecteur qu'il est traditionnellement rattaché à l'expression de

¹⁸¹ À l'instar de la plupart des rondeaux de *L'Adolescence clémentine*, celui-ci fut vraisemblablement composé avant 1527. Jean Perréal était alors encore vivant (il meurt en 1530) et le fait que Marot ne mentionne pas ce père renommé parmi les proches à consoler est significatif. Si en revanche on considère que le fils meurt après le père et que ce rondeau fait partie de ceux que Marot a composé après son « adolescence », alors il est encore plus remarquable que Marot n'ait rien écrit au sujet de la mort de ce peintre célèbre, dont il connaissait bien le fils.

¹⁸² Lemaire, *Épîtres de l'Amant vert*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁸³ Sur ce sujet, voir Franck Lestringant, « Le rire de l'Adolescence », *Clément Marot, de L'Adolescence à l'Enfer*, *op. cit.*, p. 31-46.

l'amour, est l'occasion de rappeler l'action du Christ et ses conséquences pour l'humanité. Sa mort cause donc à la fois tristesse et joie. De cette mort et de cette réaction singulière, Marot passe ensuite à l'évocation de la mort des hommes :

Mais nostre mort, qui en fin nous fait cendre,
Tant seulement l'ung, ou l'autre nous laisse,
Dueil ou Plaisir. (v. 13-15)

« Dueil » et « plaisir » ne sont plus joints mais constituent les deux pôles d'une alternative. L'art du rondeau chez Marot transparait dans la façon de modifier le sens du rentrement sans en changer le texte (ici la conjonction « ou » dont la valeur d'alternative passe d'inclusive à exclusive dans ce dernier emploi). Si la mort du Christ causait « dueil » et « plaisir », celle des hommes ne peut provoquer qu'une seule de ces deux émotions. Il faut certainement comprendre cette alternative à partir de la syllepse sur le pronom « nostre », qui peut renvoyer à la mort de tous les hommes ou à la mort du locuteur seulement : dans ce cas, la mort d'un proche ne saurait causer que de la tristesse, tandis que notre propre mort est au contraire un soulagement, puisque, grâce au sacrifice du Christ, elle fait accéder au paradis. Cette consolation qui ne dit pas son nom et qui n'est qu'indirectement reliée à la déploration de Claude Perréal reste ténue et distingue bien le cas particulier de la mort d'un être cher, qui ne saurait trouver d'apaisement, de la nôtre, qui permet le salut. C'est d'ailleurs ainsi que s'explique le renversement du deuil le plus complet dans les *Tristes vers* à une joie non moins pure (l'invective contre les Juifs servant de transition) : de la mort de l'être cher on passe à une projection de sa propre mort et de sa rédemption.

Après des plaintes se caractérisant par une virtuosité formelle marquée, le rondeau « Aux Amys, & Sœurs de feu Claude Perreal, Lyonnois » se présente comme la première déploration funèbre proprement marotique. Le jeune poète y montre une rupture nette avec les pratiques de l'illustre prédécesseur qu'est Lemaire. Ce rondeau met en place les partis-pris et questionnements rhétoriques et éthiques qui parcourront l'œuvre funèbre du poète quercinois.

3/ La Déploration sur le trespas de Messire Florimond Robertet : une déploration ?

La *Déploration de Florimond Robertet* revient sur la façon d'aborder personnellement la mort d'un proche et sur la façon d'en rendre compte d'un point de vue littéraire¹⁸⁴. En 1527, Marot est poète du roi et surtout converti aux idées évangéliques. Il compose sa première grande déploration funèbre à l'occasion de la mort du Trésorier Robertet, qui fut aussi protecteur des poètes et de la cause évangélique. Marot y met en scène le cortège funèbre de l'illustre homme

¹⁸⁴ Cette partie reprend et développe notre article « Les Plaintes de la *Déploration de Florimond Robertet* ou les apories de la poésie funèbre », *L'Esprit Créateur*, 57-2, 2017, à paraître.

d'État et représente l'échange entre Françoise République, qui se lamente de cette perte, et la Mort, qui contre toute attente se fait la voix de la raison et de la foi en expliquant combien son œuvre est salutaire, dictée par l'amour du genre humain, car elle lui permet d'accéder au repos de l'au-delà. Ce discours nouveau de la Mort semble totalement remettre en question la pratique et les *topoi* de la déploration funèbre telle qu'elle s'est codifiée avec les Rhétoriciens : nous nous efforcerons donc de mesurer exactement la part du renouveau mais aussi les limites auxquelles Clément Marot est confronté.

- **De la mort de l'ami à la consolation du croyant**

Comme dans le rondeau « Aux Amys, & Sœurs de feu Claude Perreal, Lyonnais », le rejet de la rhétorique de cour au profit de celle du cœur se retrouve au début de la *Déploration de Florimond Robertet*. En effet le poète explique qu'il choisit de « tremper [sa plume] en ancre d'amertume » moins par obligation liée au service de François I^{er} que par amitié pour le défunt :

Ainsi le fault, & quand ne le faudroit,
 Mon cueur (helas) encores le voudroit :
 Et quand mon cueur ne le voudroit encores,
 Outre son vueil contrainct y seroit ores
 Par l'aiguillon d'une mort, qui le poinct :
 Que dis je mort ? D'une mort n'est ce point :
 Ains d'une amour : car quand chascun mourroit
 Sans vraye Amour, plaindre on ne le pourroit :
 Mais quand la Mort a faict son malefice,
 Amour adonc use de son office,
 Faisant porter aux vrays Amys le dueil,
 Non point ung dueil de fainctes larmes d'œil
 Non point un dueil de drap noir annuel
 Mais ung dueil tainct d'ennuy perpetuel :
 Non point ung dueil, qui dehors apparoist,
 Mais qui au cueur (sans apparence) croist. (v. 6-22)

Les similitudes entre le début de la *Déploration de Florimond Robertet* et le rondeau XXIX sont nombreuses. L'expression de la nécessité de l'écriture (« ainsi le fault », v. 7, ou « outre son vueil contrainct y seroit », v. 10) reprend les mêmes termes¹⁸⁵ et, surtout, elle s'appuie sur la même justification : la « vraye amour » (v. 14) portée au défunt par de « vrays Amys¹⁸⁶ » (v. 17), et non, comme on pourrait s'y attendre pour Florimond Robertet, l'éminence de sa position à la cour de François I^{er}. De même, on apprend plus loin dans le poème que si le roi a ordonné une si grande

¹⁸⁵ Ce début est d'ailleurs un exemple remarquable du lieu *a causa dicendi* : la cause qui contraint à parler (ce qui vaut souvent excuse, dans un contexte général d'*insinuatio*). Chez Fabri, c'est le premier point de toute lettre : « La cause est qui nous meult ou contrainct à escrire à aultruy, en luy voulant signifier notre volonté. » (*op. cit.*, p. 199).

¹⁸⁶ Soulignons d'emblée la coloration évangélique de ce vocabulaire.

pompe funèbre pour Robertet, c'est moins par convention que comme témoignage de reconnaissance, « d'amour », pour un service dévoué :

Monstrant au doïd, combien d'amour desservent
De leurs Seigneurs les Servans, qui bien servent. (v. 111-112)

Pour le poète, à la douleur intérieure du « cueur » (v. 22) s'oppose celle, toute conventionnelle, réglée chronologiquement par un « drap noir annuel » (v. 19) et faite « de fainctes larmes d'œil » (v. 18). La contrainte ressentie par l'écrivain qui s'apprête à faire une déploration funèbre – de même que la rime entre « dueil » et « larmes d'œil » – sont des *topoi* qui se retrouvent chez Lemaire, au début de *La Couronne Margaritique* :

[...] force m'est briser mon doux estude,
Laisser escrits de noble claritude,
Pour la plonger es profondes tenebres
De cas divers, violents et funebres,
Pleins d'infortune, accumulez de deuil,
Lardez de pleurs, farcis de larmes d'œil¹⁸⁷ ?

Lemaire confronte la nécessité de la déploration funèbre à ses travaux de recherche historique, tels les *Illustrations* ; il met en balance deux types d'écrits attendus de la part d'un poète de cour (et on a vu comment finalement il parvenait, au moyen de l'architecture virtuose de la couronne, à réaliser conjointement ces deux tâches). Marot en revanche oppose la contrainte de la déploration funèbre à toute activité de poète de cour et, ce faisant, déplace le lieu de cette contrainte : de professionnelle, courtisane, elle devient personnelle. L'intertexte lemaïrien rend plus évident ce déplacement à l'orée de la première grande déploration marotique. Le poète quercinois entend donc développer dans la *Déploration de Florimond Robertet* l'opposition entre conventions auliques de la déploration funèbre et expression sincère de la douleur (et de la foi), le tout dans le but de relativiser le deuil : comment ce programme est-il réalisé dans le poème ?

Dans son mouvement allant du *planctus* de « Françoise Republique » à l'argumentation de la Mort incitant non seulement à cesser de l'invectiver, mais aussi à se réjouir de son œuvre, le poème vise à alléger le deuil, à montrer que la mort est bénéfique et semble ainsi, si l'on cherche une qualification rhétorique pour la *Déploration de Florimond Robertet*, procéder à une consolation. C'est sensiblement la même *dispositio* que l'on retrouve dans la *Complaincte et epytaphe du feu roy Charles* d'Octovien de Saint-Gelais¹⁸⁸ : après que « France » ait rappelé les hauts faits du défunt, et invité à la lamentation (relayée par les pleurs de « tous etatz », qui laissent bientôt place à une invective contre la mort), « Voix divine » prend la parole pour narrer la canonisation du défunt,

¹⁸⁷ *La Couronne Margaritique*, *op. cit.*, p. 15. On retrouve par exemple cette rime dans l'épître « Dudit Cretin au nom des Dames de Paris au Roy Charles Huystiesme », *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 218, v. 61-62.

¹⁸⁸ L'édition consultée est celle du *Vergier d'Honneur*, Paris, Jean Petit, *circa* 1512, f. IIV v^o-mII v^o.

assurer l'assemblée sur son bonheur céleste et ainsi les conforter, dans un mouvement topique – exploitant les motifs déjà étudiés chez Lemaire et Cretin – du *planctus* à la *consolatio*. Mais différents aspects de la déploration de Marot vont à l'encontre de cette *dispositio* d'ensemble d'un poème tendu vers une consolation triomphale.

Le discours encadrant de l'auteur, passés les premiers vers d'expression du « cœur » cités ci-dessus, raconte la pompe funèbre de Florimond Robertet, à Blois. On a vu que ces récits étaient la prérogative du chroniqueur officiel de cour, même si ces derniers, tels Lemaire, s'efforçaient de composer autour, ou à côté, un poème rendant aussi hommage, d'une autre façon, à la grandeur du défunt. Dans la première partie du discours encadrant, se manifestent donc les deux *éthè* du poète : l'ami et protégé d'une part, le courtisan au service de François I^{er} d'autre part. On ne reviendra pas sur l'expression de l'« amour » dès le début du poème, en revanche, l'attachement personnel du poète à Robertet, maître et protecteur, se décèle dans les vers suivants :

C'est celle Plume, où modernes espritz
(Soubz ses patrons) leur sçavoir ont appris [...].
Celluy, qui fut la toute ronde Sphere,
Par où guettoys ma fortune prospere. (v. 139-140 et 163-164)

Defaux, dans ses notes, explique que la « ronde Sphere » fait référence aux représentations traditionnelles de la fortune, juchée sur un globe, pour en refléter le caractère toujours incertain. Marot voyait dans la protection de Robertet son bien à venir. Defaux ajoute que le jeune poète devait d'autant plus compter sur l'influence de Robertet pour asseoir sa position de poète de cour que ce dernier avait, semble-t-il, été le protecteur de son père Jean Marot (ce que suggère en effet la « Ballade de Maistre Jehan Marot présentée à Monsieur le Tresorier Robertet¹⁸⁹ »). Comme dans les déplorations de Lemaire en particulier, mais aussi des Rhétoriciens en général, Marot s'inclut parmi les proches du défunt endeuillés afin de justifier sa présence aux pompes funèbres et sa prise de plume (on a aussi vu en quoi cette inclusion fondait le discours d'exhortation dans le cadre d'une consolation). Néanmoins, les précisions biographiques, même ténues, qui l'attachent à Robertet, ainsi que l'insistance liminaire sur la « vraye amour » qu'il lui porte sont une première entorse à cette inclusion dans la masse des simples « manans » ou courtisans, et rappellent l'attitude de Cretin envers son ami Byssipat. Ce contexte conventionnel est néanmoins rappelé dans l'*excusatio* finale, topique selon la manière des Rhétoriciens, où le poète se présente comme le simple et maladroit scribe d'événements vus ou entendus :

Tel fut conduyt dedans Blois la Conté
L'ordre funèbre, ainsi qu'on m'a compté.
Si l'ay comprins succinct en cest Ouvrage
Faict en faveur de maint noble courage. (v. 548-552)

¹⁸⁹ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 195-196.

Ce *topos* du pur scribe se retrouve chez Cretin et Lemaire, respectivement dans la *Déploration sur le trespas de feu Okergan*¹⁹⁰ et *La Plainte du Désiré*¹⁹¹. Il est frappant de constater qu'au début de la *Déploration de Florimond Robertet*, le poète est, comme il se doit, témoin et participant du cortège funèbre (« En celluy lieu mortel / Je vy la Mort hydeuse », v. 42-43). Il écoute ensuite les discours de Françoisse Republique et de la Mort, puis il suit le cortège jusqu'à Blois (du moins n'a-t-on aucune indication selon laquelle il l'aurait quitté). Or, à la fin de la *Déploration*, les événements ne lui sont plus que rapportés. Ce décalage inhabituel semble révélateur d'une rupture entre le poète et le reste du cortège après le discours de la Mort : lui seul entend, comprend – et surtout croit – les arguments évangéliques selon lesquels il faut se réjouir de l'œuvre de celle-ci. Les autres en effet font la sourde oreille et continuent de pleurer :

Quand Mort preschoit ces choses, ou pareilles,
Ceulx qui avoient les plus grandes Oreilles,
N'en desiroient entendre motz quelconques.
Parquoy se teut, et fait marcher adoncques
Son chariot en grand triumphe, & gloire,
Et le deffunct mener à Bloys sur Loyre :
Où les Manans, pour le corps reposer,
Preparoient Tumble, & pleurs pour l'arroser. (v. 453-460)

La Mort prêche dans un désert où ne se trouvent que le poète et, espère-t-il, son lecteur – du moins ceux qui sont capables de recevoir et d'accepter ce message. Dans ce passage, le motif du « triomphe » de la Mort, sur son char, peut aussi bien renvoyer à l'iconographie médiévale qu'à sa nouvelle « gloire » acquise grâce au renouveau de la pensée chrétienne et à l'évangélisme. Cette ambivalence trouve notamment son origine dans *Le Triomphe de la Mort* de Pétrarque¹⁹² : la mort hideuse n'éteint pas l'éclat de Laure et suscite même sa joie d'être libérée des peines de la vie commune. Mais alors que le poète italien fait de la renommée le moyen de triompher de la mort, alors que Laure se réjouit autant d'être immortelle grâce au poète que d'être soulagée de ses angoisses terrestres par une mort particulièrement douce, Marot appuie ce renversement d'une

¹⁹⁰ « Musique lors, la dame tresdolente, / Non congnoissant du dueil ma part, / Pour ce qu'estions dessoubz ung arbre a part, / Hastivement me fait venir vers elle, / Et quant congneu mon couraige et bon zele, / Me commanda estre prest et pourveu / D'enregistrer tout ce que j'avoye veu. » (Cretin, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 67, v. 224-230.)

¹⁹¹ « Et pource que je tenoye encores en ma main la rude plume laquelle en recente memoire tellement quellement avoit descript le trespas du feu tresbon prince bourbonnois, et son exaltation au temple d'honneur et de vertu, ilz jugerent de primeface, par sentence unanime, que ceste seconde matiere funebre de plein droit m'estoit devolue comme a tenu : et me chargerent de ce pesant faiz, non egal a ma possibilité. » (Lemaire, *La Plainte du Désiré*, *op. cit.*, p. 91.) Avant Cretin et Lemaire, Chastelain avait illustré ce *topos* à la fin de sa *Dépréciation pour Pierre de Brézé* et Molinet dans sa *Complainte sur la mort madame d'Ostrisse*.

¹⁹² Pétrarque, *Les Triumphe*, Genève, Droz, 2012. Une traduction française des *Trionfi*, par le valet de chambre du roi Simon Bourgouin, avait circulé (sous forme manuscrite) autour de 1500 : c'est dire la popularité de cet auteur, avant même que le goût de François I^{er} n'en accroisse la diffusion.

mort haïe à une mort enviée non pas sur l'argument de la renommée mais sur celui de la foi. Ainsi, sa démonstration s'adresse à tout croyant, et pas seulement à ceux qui sont dignes de mémoire. Encore faut-il que le lecteur soit un vrai croyant... À lui de choisir son image, les pleurs ou la consolation (d'un point de vue rhétorique), les ténèbres ou la foi (d'un point de vue idéologique). Dès lors que le poème ne semble pas écrit pour la gloire du défunt et que les arguments d'une éventuelle consolation ne touchent que le poète en tant que témoin ou représentant d'une certaine disposition spirituelle, on est en droit de questionner l'enjeu réel du poème : profession de foi évangélique ou mise à l'épreuve de la déploration traditionnelle (à travers la réécriture de Saint-Gelais notamment) ? Peut-on encore parler de « déploration » pour qualifier ce texte de combat ?

Des travaux ont déjà montré combien Marot s'affranchissait des codes traditionnels de représentation de la mort au profit d'une vision évangélique, aussi nous nous appuyerons sur une synthèse des études déjà menées par Christine Martineau-Géniéys et Claude Blum¹⁹³, que nous discuterons à plusieurs reprises. Les deux auteurs s'accordent pour faire de la *Déploration de Florimond Robertet* un pivot quant à la représentation de la mort, la pensée religieuse qui s'y attache et son écriture : avant ce poème, des déplorations funèbres exubérantes, sinon païennes, du moins en inadéquation avec les représentations chrétiennes de la mort ; après, une mort intériorisée dans le respect de la foi et le dédain de la Grande Rhétorique. Nos études préliminaires de certains textes de Lemaire ou de Cretin montrent que certains thèmes ou certaines inquiétudes exprimés par Marot étaient déjà présents chez ses prédécesseurs immédiats, tel que la part rhétorique de la consolation ou la place accordée à la foi dans le discours courtois.

On sera donc sensible à l'effet de posture du nouveau poète du roi confronté à un genre difficile, très codifié par ses aïeux, appartenant à un style élevé qu'il ne pratique guère. Cela nous conduira à nuancer fortement l'impact de la *Déploration de Florimond Robertet* sur l'évolution de la déploration funèbre des Rhétoriciens à Marot et nous invitera, ensuite, à examiner plus attentivement ses déplorations ultérieures (*l'Eglogue sur le trépas de ma dame Louise de Savoie* et la *Complainte de Guillaume Prendhomme*), afin d'y trouver des réponses aux questions explicitement et implicitement soulevées par ce premier effort de Marot dans le grand genre.

- **La critique d'une tradition**

Selon Blum :

C'est en 1527 que Marot a consacré la belle et longue *Déploration de messire Florimond Robertet* à retracer l'histoire de la représentation de la mort. Son projet semble y être de montrer

¹⁹³ *Le thème de la Mort, op. cit.*, p. 439-483 et *La Représentation de la mort dans la littérature de la Renaissance, op. cit.*, p. 161-175.

les contradictions auxquelles celle-ci est arrivée et d'esquisser les conditions de son évolution possible. Ce poème est une prise de conscience et une élucidation¹⁹⁴.

Revenons donc sur cette « histoire » thématique et poétique que retrace Marot pour mettre au jour les contradictions qu'il entend manifester à son lecteur, avant d'examiner si « élucidation » il y a dans la *Déploration de Florimond Robertet*.

La première partie du poème reprend les images traditionnelles de la mort : « hydeuse », sur un char, « fiere » et munie d'un redoutable « dard ». Marot se livre à une véritable hypotypose qui rappelle la minutie du *Triomphe de la mort* de Brueghel :

Je vy la Mort hydeuse, & redoubtée
Dessus ung Char en triomphe montée,
Dessous ses pieds aiant ung corps humain
Mort à l'envers, & ung Dard en la main
De boys mortel, de plumes empenné
D'ung vieil Corbeau, de qui le chant dampné
Predit tout mal : & fut trempé le fer
En eaue de Styx fleuve triste d'Enfer.
La Mort en lieu de Sceptre venerable
Tenoit en main ce Dard espoventable,
Qui en maintz lieux estoit tainct, & taché
Du sang de cil, qu'elle avoit submarché. (v. 43-54)

Toute tournée vers la douleur, comme Blum¹⁹⁵, la Mort est centrée sur elle-même et ne s'ouvre pas sur l'espérance et la Rédemption grâce au Christ. Cette représentation de la mort appartient, on l'a vu, aux Rhétoriciens du XV^e siècle et est déjà obsolète au moment où Marot s'en prend à elle : Cretin, dans son *Invective contre la mort*, en montre avant lui les limites dans un contexte chrétien. D'une autre façon, *Les trois contes intitulés de Cupido et d'Atropos* de Lemaire se moquent aussi des attributs traditionnels d'Amour et de la Mort : ces deux divinités échangent en effet par inadvertance leur arc, le premier tuant les jeunes gens et la seconde rendant amoureux les vieillards¹⁹⁶. C'est dire tout ce que la représentation de la Mort sur son char et avec ses dards contient de stéréotypes, dont les poètes se sont emparés pour les dénoncer bien avant Marot. Au sortir de son *Adolescence* (la *Déploration de Florimond Robertet* figure en tête des « autres Œuvres faictes par ledit Marot depuis leage de sa dicte Adolescence »), Marot se réfère à une tradition lointaine déjà critiquée comme pour faire le point sur le genre de la déploration funèbre et aisément mettre en scène son autorité. La nouveauté apportée par le poète quercinois réside donc moins dans cette critique que dans la pensée évangélique qu'il applique à la déploration funèbre.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 164-165.

¹⁹⁶ Parodie que signale aussi Martineau-Génieys, *Le thème de la Mort, op. cit.*, p. 289.

La déploration de Françoise République est typique de la Grande Rhétorique, faisant l'éloge du trépassé, s'adressant tour à tour aux vivants et invectivant la Mort. « France », dans la *Complaincte et epytaphe du feu roy Charles* de Saint-Gelais, procède ainsi à l'éloge du défunt et à sa lamentation, même si c'est l'assemblée (peuple et nobles officiers) qui relaye sa parole et prend en charge l'invective. Or le discours de Françoise République n'est pas celui du peuple – représenté par « le bon hommeau Labeur » (v. 98) – mais celui du pouvoir, sphère au sein de laquelle le populaire Marot compose et dont il remet précisément en question les conventions. Ainsi les lieux de son discours sont-ils ostensiblement canoniques. L'invective contre la Mort, « vieille effacée, infecte, Image immunde, / craincte de gens, pensement soucieux » (v. 213-214) est précédée par la description de l'assemblée en deuil :

France & la fleur de ses Princes ensemble
 Le corps au Temple en grand dueil ont mené.
 Lors France triste à Hécuba ressemble,
 Quand ses Enfans à l'entour d'elle assemble
 Pour lamenter Hector son filz aisé.
 Quiconques fut Hector aux armes né,
 Robertet fut nostre Hector en sagesse :
 Pallas aussi luy en fait grand largesse. (v. 197-204)

Les allitérations en [f] et en [r] appartiennent pleinement à la rhétorique encomiastique de la complainte¹⁹⁷, de même que la comparaison avec un épisode de la légende de Troie, si bien documentée par Lemaire. La France est associée à la figure d'Hécube, alors que le discours encadrant la personnifiait déjà à travers la triple entité [Église] « Romaine », « Labeur » et « Françoise République ». Cette comparaison élogieuse est filée et touche Robertet lui-même, au croisement d'Hector et de Pallas. Elle prépare le nouveau lieu topique de la lamentation funèbre, l'éloge du défunt :

Tu as froissé la main tant imitable,
 Qui au proffit de moy lasse escripvoit :
 Tu as cousu la bouche veritable :
 Tu as percé le cueur tant charitable,
 Et assommé le Chef, qui tant sçavoit.
 Mais maulgré toy ça bas de luy se voit
 Ung cler renom, qui ce tour te fera
 Que par sus toy sans fin triumpuera. (v. 221-228)

A cet éloge des qualités d'orateur de Robertet succède naturellement le motif pétrarquiste de la survie par la gloire. Enfin l'adresse aux proches (la « chere Espousée » et « ses deux filz », mais aussi « François, & Claude », v. 237, 269 et 270) complète le développement des lieux de la plainte funèbre.

¹⁹⁷ On pourrait aussi commenter dans ce sens le polyptote « François franc, Roy de France, & des François » (v. 189).

Ceux-ci sont d'autant plus visibles qu'ils redondent dans le discours encadrant. Ainsi le poète a-t-il commencé par décrire de façon dépréciative « la Mort hydeuse » et son char, préparant l'invective de Françoise Republique. Puis il compose un éloge du défunt, serviteur royal zélé autant qu'écrivain de talent, à travers un développement sur l'aile du blason de Robertet, qui permet un jeu de mots propre à la rhétorique encomiastique : « l'Esle sans per à elle » (v. 127). La description de ce blason ainsi que des qualités de serviteur et de protecteur de son porteur servent une véritable énigme au terme de laquelle est enfin dévoilé le nom du défunt, que le poème évoque déjà depuis près de 150 vers :

O vous humains, qui escoutez ma plainte,
Qui est celluy, qui eut ceste Esle paincte
En son escu ? Vous en faut-il doubter ?
Sentez vous point, quand venez à gouster
Ce, que je dy en mon triste mottet,
Que c'est le bon Florimond Robertet ?
En est-il d'aulture en la vie mortelle,
Pour qui je disse une louange telle ? (v. 147-154)

Cet effet de retard de l'annonce du nom du défunt, qui accroît le *pathos* du poème et souligne l'évidence de l'éloge du mort, est un *topos* des déplorations funèbres de Cretin et se retrouve dans chacune d'entre elles. Mais de commun, ce lieu devient redondant sous la plume de Marot qui le réitère au terme du discours de Françoise Republique :

Si son nom propre à dire on me semond,
Je respondray, qu'à son los se compasse :
Son los fleurit, son nom est Florimond,
Ung Mont flory, ung plus que flory Mont [...]. (v. 253-256)

La fin élogieuse du retard du nom, ainsi que la surenchère encomiastique dans la rime équivoque, sont les mêmes que dans le discours encadrant et trahissent un piétinement du discours funèbre. Françoise Republique n'a fait que répéter les lieux traditionnels de la déploration, auxquels le poète s'était déjà plié, ce qui en souligne le caractère particulièrement figé. Sans doute la réécriture de Saint-Gelais doit-elle ici être lue au second degré, comme un procédé métaréflexif renvoyant à la paralysie de la plainte funèbre. Marot montre ainsi comment une rhétorique ostensiblement courtisane, pour une telle occasion, ne mène plus qu'à un discours voué à se répéter. Ce n'est pas de ce côté qu'il faut chercher l'expression juste et éventuellement apaisante du deuil.

L'aspect chrétien des déplorations funèbres des Rhétoriqueurs, qui se terminaient volontiers par une brève prière à Dieu, n'est guère plus développé dans la déploration de Françoise Republique. On a pourtant vu comment Cretin, dans sa *Plainte sur le trespas de Byssipat*, mais aussi dans sa *Translation du chant de Misere* et son *Invective contre la mort*, renouvelait les motifs de consolation par un développement particulier de ce qui était devenu un *topos* final. Dans la

Complaincte et epytaphe du feu roy Charles de Saint-Gelais, après « Voix Divine » et la mention d'une prière collective vient l'épitaphe, dans laquelle le défunt s'exprime à la première personne, et au terme de laquelle il fait lui-même une prière à Dieu pour son salut. Ce redoublement remotive le *topos* puisque la voix de l'assemblée endeuillée se fond avec celle du défunt. Dans la *Déploration de Florimond Robertet*, Françoise Republique semble prendre en charge ce moment crucial de la déploration funèbre (ultime argument de consolation), mais elle indique seulement que le défunt accède aux cieux. Martineau-Génieys¹⁹⁸ remarque qu'elle envisage le Jugement dernier non comme terreur mais Résurrection de la vie. Ce faisant, elle prépare la réponse de la Mort :

Endormy as de ta pesante Dextre
 Cil, qui ne peult resveillé au Monde estre
 Jusques au Jour du final Jugement.
 Las & tandis nous souffrons largement,
 N'aïans recours qu'au Ciel, & à noz larmes,
 Pour nous venger de tes soubdains alarmes. (v. 231-236)

Mais cette consolation chrétienne n'apparaît qu'au détour d'une demi-strophe, entre deux expressions du deuil et de la colère contre la Mort. Elle est perçue comme une « venge(ance) », et le bienfait entrevu pour le défunt ne suffit pas à calmer le grief d'un « nous » omniprésent. La consolation fonctionne à vide, comme le reste des lieux de la déploration ; elle n'est pas crue ou écoutée par un public pourtant chrétien. Martineau-Génieys conclut ainsi que le discours de Françoise Republique est repris aux Rhétoriciens dans un esprit chrétien inabouti¹⁹⁹. Ce sont précisément ces incohérences entre images terrifiantes médiévales et christianisme non ou mal appliqué que veut dénoncer Marot.

- **Un prêche évangélique**

Dans cette déploration, l'importance de l'enjeu religieux, qui dans le discours de la Mort prend clairement le pas sur l'hommage à Robertet (dont le nom n'est même plus rappelé) et même sur la poétique de la déploration, est visible dès le discours encadrant du poète et témoin du convoi funèbre. En effet, le cortège autour de la Mort et du cercueil de Robertet se compose de trois allégories : l'Église « Rommaine » (v. 79), « Françoise Republique » (v. 88) et « le bon hommeau Labeur » (v. 98). Ce trio, qui représente les trois états de la noblesse, du clergé et du tiers-état n'est pas sans rappeler la représentation de la France dans les pièces politiques de Jean Marot (dans « La responce de France et des estatz aux escrivains sedicieux » mais aussi dans le

¹⁹⁸ *Le thème de la Mort, op. cit.*, p. 447.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 448.

rondeau VI « Les troys estatz²⁰⁰ » par exemple). Toutefois, si Françoyse Republique représente le deuil (même exprimé maladroitement) d'une cour qui a perdu un éminent serviteur et si Labeur étend ce deuil aux classes populaires dans lesquelles le poète se reconnaît, Église Rommaine se caractérise moins par sa douleur que par son opulence. À travers elle, c'est l'institution catholique qui fait l'objet d'une violente critique. Celle-ci semble, dans le discours encadrant, hors de propos. Église Rommaine fait l'objet d'une longue description au terme de laquelle elle est seulement nommée, soulignant d'emblée que sa présence dans le convoi funèbre ne se justifie guère. C'est en effet « une Fée » :

Fresche, en bon point, & noblement coeffée,
 Sur teste rase ayant triple couronne
 Que mainte Perle, & Rubys environne :
 Sa robe estoit d'ung blanc, & fin Samys,
 Où elle avoit en pourtraicture mys
 (Par traict de temps) ung million de choses,
 Comme chasteaulx, Palais, & Villes closes,
 Villages, Tours, & Temples, & Conventz,
 Terres, & Mers, & Voylles à tous ventz,
 Artillerie, Armes, Hommes armez,
 Chiens, & Oyseaults, Plaines, & Boys ramez,
 Le tout brodé de fine Soye exquise,
 Par mains d'aultruy, torse, taincte, & acquise :
 Et pour devise au bord de la besongne
 Estoit escript Le feu a, qui en grogne.
 Ce neantmoins sa robe elle mussoit
 Soubz ung Manteau, qui humble paroissoit,
 Où plusieurs draps divers furent compris
 De Noir, de Blanc, d'Enfumé, de Gris,
 Signifiant de Sectes ung grand nombre,
 Qui sans travail vivent dessoubs son ombre.
 Ceste grand Dame est nommée Rommaine [...]. (v. 58-79)

Le nom de l'allégorie n'est donné qu'après une longue description sous forme d'énigme : la « triple couronne » renvoie à la tiare pontificale, les « armes » aux guerres menées au nom de la religion ou des intérêts du Vatican, la devise au bûcher qui attend ceux qui sont accusés d'hérésie, les « draps » de couleur aux différents ordres monacaux qui vivent aux dépens des croyants. Cette énigme a ainsi une fonction éminemment critique²⁰¹. Marot se livre de nouveau à une hypotypose

²⁰⁰ Jean Marot, *Les deux recueils*, *op. cit.*, p. 44 et 64. Toutefois la représentation de cette tripartition est non seulement plus ancienne (on la retrouve par exemple dans *Le Quadrilogue invectif* de Chartier) mais n'est pas, non plus, le seul fait des poètes.

²⁰¹ Cette critique des abus ecclésiastiques et, conjointement, de la papauté, est loin d'être le propre de Marot ou de l'évangélisme. Elle se fonde sur le gallicanisme, courant religieux promouvant l'autonomie, dans le domaine temporel, de l'Église catholique de France par rapport à Rome (d'un point de vue économique mais aussi dans la nomination des évêques par exemple). Ce courant émerge au tournant des

qui souligne la matérialité des préoccupations d'Église Romaine. D'ailleurs, la précision géographique (« Romaine ») renvoie par contraste au gallicanisme et montre comment la France, représentée par sa République et son Labeur, perd dans son troisième état sa cohésion autant que ses richesses²⁰². Église Romaine veut posséder, quels que soient les moyens de parvenir à cette fin, ce que mettent en évidence l'hyperbole « un million de choses », l'énumération subséquente (qui spécifie toutes les catégories d'habitat voire de paysage) ainsi que le jeu de mot sur « robe », qui désigne aussi bien le vêtement que le butin de ce qui a précisément été dérobé. Alors qu'elle devrait être toute tournée vers le Ciel, sa puissance est terrestre, indue. De cette critique des préoccupations matérielles d'Église Romaine, Marot en vient à remettre en cause l'opulence et la matérialité des rites funèbres, en opposition avec les principes chrétiens. C'est dans le discours de la Mort que se trouve cette transition entre la critique des possessions de Rome et celle des rites funèbres :

Messes sans nombre, & force Anniversaires,
 C'est belle chose, et la façon j'en prise :
 Si sont les Chantz, Cloches, et Luminaires :
 Mais le mal est en l'avare Prebstrise.
 Car si tu n'as vaillant que ta Chemise,
 Tiens toy certain, qu'après le tien trespas
 Il n'y aura ne Couvent, ny Eglise,
 Qui pour toy sonne, ou chante, ou fasse un pas. (v. 421-428)

XIII^e et XIV^e siècles avec la confrontation du roi Philippe le Bel et du pape Boniface VIII. Il connaît un fort regain au début du XVI^e siècle, avec la lutte qui opposa Louis XII à Jules II, dans les années 1510-1513, et qui mobilisa poètes et historiographes pour défendre la politique royale contre un pape jugé vicieux, ingrat et belliqueux. Sur cette période, voir la très riche étude de Jennifer Britnell, *Le Roi très chrétien contre le pape*, *op. cit.* Ainsi la description de Marot n'est-elle pas sans rappeler des pièces polémiques de cette période, moins par souci d'ancrer ce passage dans une tradition volontairement ancienne voire déjà dépassée, comme c'était le cas pour la description de la Mort, mais parce que les critiques envers la papauté sont toujours aussi virulentes et le seront encore jusqu'à Rabelais au moins (avec la satire des Papimanes, par exemple, aux chapitres XLVIII-LIV du *Quart Livre*). Ainsi les attributs et les critiques prêtés au pape se trouvent déjà, par exemple, dans *La Chasse du cerf des cerfs* de Gringore (dans *Œuvres polémiques rédigées sous le règne de Louis XII*, éd. Cynthia J. Brown, Genève, Droz, 2003, v. 37-45, p. 221) ou dans son *Jeu du Prince des Sotz et de Mere Sotte* (pour ce qui est des différentes couches d'habits, *op. cit.*, p. 271). La critique de la fortune de la papauté, non seulement excessive mais en outre mal employée à faire la guerre, figure aussi dans la *Troisième épître de la reine Anne* de Fausto Andrelini (traduite par Macé de Villebresme et éditée par Britnell, dans *Le Roi très chrétien contre le pape*, *op. cit.*, p. 354, v. 193-196) ou encore dans les ballades du *Blason de la guerre du pape* peut-être composées par André de la Vigne (*Le Roi très chrétien contre le pape*, *op. cit.*, p. 360-366). Mais comme le démontre par ailleurs Britnell dans son étude, sous Louis XII, c'est plus la personne de Jules II que l'institution papale qui est attaquée, ce qui évoluera avec Marot et l'évangélisme.

²⁰² Cela évoque le titre du chapitre LIII du *Quart Livre* : « Comment par la vertu des Decretales est l'or subtilement tiré de France en Rome ».

Si la Mort feint de se réjouir de la richesse des pompes funèbres et, en général, de tout rituel catholique fixé par le calendrier, elle met en garde contre l'appât du gain qui gouverne la mise en scène de tous ces rituels catholiques, au moyen d'une rime presque burlesque entre « prebtrise » et « chemise ». Blum souligne ainsi que ce phénomène normalement religieux et divin qu'est la mort n'est plus que profane et terrestre²⁰³. Pour Marot, cette incohérence sur le plan de la foi se traduit par une contradiction poétique : la représentation traditionnelle de la Mort depuis le Moyen Âge, humaine et féroce, renvoie à l'amour du monde au détriment d'une foi en Dieu qui devrait convaincre à elle seule que la Mort est un bienfait pour celui qui quitte enfin ses peines terrestres pour rejoindre le Ciel. Au contraire, chez Saint-Gelais, cette leçon était indissociable d'une mise en scène de la gloire et du salut du roi, d'ailleurs conférés par « les dieux ». Mais la critique d'Église Romaine par la Mort met en avant une contradiction entre la gloire terrestre et le salut :

Peuple seduict, endormy en tenebres
 Tant de longs jours par la doctrine d'homme,
 Pourquoi me fais-tu tant de pompes funebres,
 Puis que ta bouche inutile me nomme ?
 Tu me maudictz, quand tes Amys assomme,
 Mais quand ce vient, qu'aux obseques on chante,
 Le Prebtre adonc, qui d'Argent en a somme,
 Ne me dict pas maudicte, ne meschante. (v. 285-292)

Dans la tradition poétique de la déploration funèbre, l'invective contre la Mort est incohérente avec l'argument de l'immortalité par la gloire : la Mort ne saurait donc être « inutile » comme le lui reprochait François de La Rochefoucauld. En outre, cette consolation est infondée puisqu'elle ne repose que sur la cupidité d'une institution religieuse prête à accomplir n'importe quel service funèbre (le « chant » religieux, mais peut-être aussi celui des poètes de cour payés pour composer en l'honneur du défunt – c'est pourquoi Marot au début de sa déploration insiste sur la nécessité personnelle qui le pousse à écrire) quitte à oublier les vrais principes de la foi. Ces rituels funèbres qui consacrent la gloire du défunt agissent même contre son intérêt, car ils expriment une mort sans au-delà, alors que c'est précisément dans la présence du défunt au Ciel que se trouvent les raisons de se consoler et même de se réjouir. L'argument d'une consolation reposant sur la certitude du salut du défunt n'est pas nouveau, mais la force et la rigueur de la démarche spirituelle qui y conduisent sont bien propres à Marot. Ainsi, pour reprendre la comparaison avec un intertexte des Rhétoriqueurs, ce thème était bien présent dans la *Complaincte et epytaphe du feu roy Charles* de Saint-Gelais, mais pas son assise spirituelle : en effet, le défunt était canonisé pour ses vertus uniques et n'était pas sauvé seulement au nom de sa foi, qui devrait suffire pour Marot. La première partie, le discours de France relayé par le peuple, prépare en quelque sorte la seconde (le

²⁰³ *La Représentation de la mort dans la littérature de la Renaissance, op. cit.*, p. 166.

planctus rend possible la *consolatio*) tandis que chez Marot Françoise Republique et la Mort se livrent à un débat véhément²⁰⁴. D'ailleurs, le paradis de Saint-Gelais reste très païen, composé d'une assemblée de déesses et de dieux dirigés par Jupiter. Dès lors, chez Marot (et dans une perspective de dénonciation évangélique des abus évidemment étrangère au poète de Cognac), tous les rituels funèbres ne sont plus que des « vanités » :

N'ordonne à toy telles solennitez,
 Ne soubz quel marbre il fauldra qu'on t'enterre,
 Car ce sont vers Dieu que vanitez :
 Salut ne gist en Tombeau, ny en Terre.
 Le bon Chrestien au Ciel yra grand erre,
 Fust le sien corps en la rue enterré :
 Et le mauvais en Enfer tiendra serre,
 Fust le sien corps soubz l'Autel enserré. (v. 428-436)

Faut-il inclure dans ces « solennitez » les déplorations funèbres composées par les poètes ? Marot semble l'entendre, lui qui critique la forme et les représentations traditionnelles de ces poèmes et propose à la place, dans la bouche même de la Mort, une véritable leçon de foi évangélique. Celle-ci doit bien sûr consoler de la mort de Robertet, convaincre qu'il ira au Ciel comme tout « bon Chrestien », mais son développement outre mesure s'apparente plus à un prêche évangélique qu'à une consolation. La démarche est donc bien différente de celle de Cretin, qui voyait dans la prière et les bonnes actions de Byssipat d'indubitables raisons de penser qu'il irait au paradis, ou de Saint-Gelais, dont la vision de l'acteur confirmait la présence du défunt dans un paradis mi-antique mi-chrétien. Marot, évangélique, pense que seule la foi permet d'accéder au paradis après la mort : il ne loue pas ni ne recommande les bonnes actions, mais précise en quoi consiste la vraie foi, qui permettra à tous d'aller au Ciel « grand erre ».

La critique a précisément relevé et commenté toutes les expressions et idées évangéliques du discours de la Mort, traduites ou reprises des épîtres de saint Paul, des Évangiles ou de l'Écriture sainte en son ensemble, du *Dialogue en forme de vision nocturne* de Marguerite d'Angoulême ou des lettres de Briçonnet, des commentaires d'Érasme ou de son *Éloge de la Folie* (surtout d'un point de vue élocutif, car c'est l'allégorie condamnée qui montre son bien-fondé²⁰⁵). Nous renvoyons donc

²⁰⁴ Dans un article sur le rapport de l'évangélisme au deuil, Jean Lecoinge (« Le devis des larmes : polémique anti-stoïcienne et dialogicité, autour de *La Navire* de Marguerite de Navarre », dans *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. Jean Lecoinge, Catherine Magnien, Isabelle Pantin et Marie-Claire Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 369-384) commente ainsi l'écart qui sépare l'évangélique Marot de son modèle de la Grande Rhétorique : « c'est tout juste si, chez O. de Saint-Gelais, par exemple, une voix légèrement discordante vient s'élever pour inviter à la cessation des larmes, au nom des perspectives célestes, d'une façon qui fraye le chemin à Marot » (p. 377).

²⁰⁵ Outre les travaux déjà cités de Christine Martineau-Géniéys ou Claude Blum, citons également *La Poésie religieuse de Clément Marot* de Paulette Leblanc (Nizet, 1955), *La Religion de Marot* de Claude A. Mayer (Nizet, 1960), *Marot évangélique* de Michael A. Screech (Genève, Droz, 1967) et, plus récemment, *Clément Marot : A*

à ces travaux et aux notes des éditions de Mayer, Defaux et Rigolot pour déterminer combien la *Déploration de Florimond Robertet* est nourrie de la pensée et du vocabulaire évangéliques, évidemment absents des déplorations des Rhétoriciens des générations précédentes. Concluons avec Martineau-Géniéys : « en définitive, par ces recoupements innombrables [...], le prêche de la Mort dans la *Déploration de Florimond Robertet* apparaît comme un discours d'initiés à initiés²⁰⁶ ». Une telle profession de foi évangélique ne doit pas surprendre à un moment où le Roi, rentré de Pavie, replace à ses côtés les Évangéliques (Lefèvre d'Étaples est bibliothécaire du roi et précepteur de ses enfants) jusqu'en 1529 du moins. Mais son développement est tel qu'il occulte la dimension déploratoire de ce poème pourtant intitulé la *Déploration de Florimond Robertet*.

- **Une rhétorique (trop) combative**

Dans le discours de Françoise Republique, la dénonciation des lieux et arguments sclérosés de la pratique des Rhétoriciens de la déploration funèbre occulte jusqu'à l'aspect déploratif – justement – du poème de Marot sur la mort de Robertet, dont le nom est presque oublié au cœur du poème. Le temps des acrostiches savants, dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus* et *La Couronne Margaritique*, ou encore chez La Vigne et Gringore, est bien révolu. La démonstration de Marot de l'aspect canonique, redondant et vide de sens de la plainte de Françoise Republique est telle que la nature rhétorique de son discours s'en trouve modifiée. Elle revient en effet sans cesse sur l'invective contre la mort, dont la critique véhémement ponctuée nombre de strophes. Citons à titre d'exemple, et pour compléter la citation des vers 213-214 : « Puis qu'on sçait bien, ô perverse Chimere, / Que toute rage en toy se peult choisir » (v. 173-174), « Que maudit soit ton dard malicieux » (v. 218), « Tu as deffaict (ô lourde, & mal adextre) » (v. 229), « Pour y noyer la Mort, qui est si fiere » (v. 244), « Ha la meschante, escoutez sa malice » (v. 245). Or, au cœur du discours de Françoise Republique, l'invective tourne à l'accusation, au moyen de l'anaphore « tu as » :

Tu as froissé la main tant imitable,
 Qui au proffit de moy lasse escripvoit :
 Tu as cousu la Bouche veritable :
 Tu as percé le Cueur tant charitable,
 Et assomé le Chef, qui tant sçavoit.
 [...]
 Tu as deffaict (ô lourde, & mal adextre)
 Ta non nuyssance, et nostre allegement :
 Endormy as de ta pesante Dextre [...]. (v. 221-231)

Renaissance Poet discovers the Gospel. Lutheranism, Fabrism and Calvinism in the Royal Courts of France and of Navarre and in the Ducal Court of Ferrara du même auteur (Leiden, Brill, 1994, p. 50-79) ; enfin, Dick Wursten, *Clément Marot and religion. A reassessment in the light of his Psalm paraphrases*, Leiden, Boston, Brill, 2010.

²⁰⁶ *Le thème de la Mort, op. cit.*, p. 475.

Cette accusation n'est pas sans rappeler l'*Oraison contemplative devant le crucifix* de Barthélemy de Loches, traduite par Marot, dans laquelle la voix poétique accuse Dieu de lui refuser des biens terrestres par malveillance, avant de se rétracter (à partir du vers 134) en rappelant la prudence de ces commandements divins pour écarter le vice et accéder à la rédemption. Elle évoque également, dans un contexte déploratif, le discours de Peinture, dans *La Plainte du Désiré*, s'en prenant maladroitement (avant également de revenir sur ses propos) à Dame Nature pour avoir laissé mourir le comte de Ligny. Ces emportements font déjà signe vers les contradictions inhérentes à l'expérience de la mort d'un proche, mais Marot pousse à son extrême cette contradiction. En effet, dans la *Déploration de Florimond Robertet*, l'accusation ne semble pas être un dévoiement passager du *planctus*. Au contraire, le retour de ce « tu » accusateur tend à transformer le discours épидictique de plainte en une rhétorique judiciaire à charge contre la Mort. Ce fait est étayé par la strophe relatant les exploits passés de la « perverse Chimere » et précisant les circonstances de son action contre Robertet :

Ha la meschante, escoutez sa malice.
 Premier occist en Martial destroict
 Quatre meilleurs Chevaliers de ma lice,
 Lescut, Bayard, La Tremoille, & Palice :
 Puis est entrée en mon Conseil estroict,
 Et de la troupe alla frapper tout droict
 Le plus aymé, & le plus diligent. (v. 245-251)

L'inculpation repose sur des circonstances de personne : la mort, par méchanceté, n'a de cesse de s'attaquer à Françoise République à travers ses serviteurs militaires et maintenant civils. Ce rappel de faits passés sert de preuves à l'accusation. L'invective contre la mort dépasse donc la rhétorique funèbre attendue pour se transformer en réquisitoire contre sa personne et son action. Cette tension est particulièrement visible dans la dernière strophe, qui ne conclut pas le discours de Françoise République mais au contraire invite à le poursuivre. À cette occasion, elle précise ce qu'elle attend de ses successeurs et donc éclaire sur le registre du discours recherché :

Vous ses deux Filz ne sont vos yeux lassez ?
 Cessez vos pleurs, cessez François, & Claude :
 Et en Latin, dont vous sçavez assez,
 Ou en beau Grec quelcque Oeuvre compassez,
 Qui apres mort vostre Pere collaude.
 Puis increpez ceste Mort, qui nous fraulde,
 En luy prouvant par dictz Philosophaux,
 Comme inutile est son Dard, & sa Faulx. (v. 269-276)

Françoise République invite les « deux Filz » de Robertet, non seulement à faire l'éloge du défunt, à le « collaude(r) » dans une langue noble (expression du registre épидictique), mais aussi à

« prouv(er) » (donc dans un cadre judiciaire) que la Mort est un méfait, qu'elle nuit (« fraulde ») à autrui.

En conséquence, le discours de la Mort répond directement à ces accusations et appartient plus clairement encore à l'éloquence judiciaire. C'est plus une défense qu'une consolation. En effet, la consolation relève du registre délibératif (c'est une exhortation à ne plus se lamenter du tort subi). Si consolation il y a dans le discours de la mort, elle est assez brutale : elle se présente sous forme d'une *dehortatio* (il ne faut pas se lamenter mais se réjouir que le défunt accède à « l'éternelle vie », v. 300) qui ne laisse pas de place à la singularité du destinataire ou au temps nécessaire pour surmonter le deuil, critères dont on a pourtant mesuré l'importance avec les déplorations de Lemaire et de Cretin. Soit l'interlocuteur est un vrai chrétien, et dans ce cas il n'a pas besoin de cette consolation, soit il n'est pas un bon croyant, et dans ce cas les arguments de la Mort ne sauront le toucher, comme l'exposent ces vers :

Laisse gemir, et braire les Payens,
Qui n'ont espoir d'éternelle demeure :
Faulde de Foy te donne les moyens
D'ainsi pleurer, quand fault que quelcun meure. (v. 413-416)

La *Déploration de Florimond Robertet*, qui ressemble à une consolation en ce qu'elle s'efforce de minimiser la douleur liée à la mort, réduit pourtant son argumentation à une tautologie : être croyant, c'est déjà savoir que la mort est une réjouissance. Il n'y a donc aucune perte à consoler, sinon pour des « payens ». Puisque la Mort permet d'accéder au paradis, non seulement elle ne doit pas être blâmée, mais en plus elle doit être recherchée. Selon la théorie des états de cause d'Hermogène, la qualification judiciaire de sa défense consiste en une antilepse : la Mort (conformément à la tradition de ses discours) ne nie pas son action, mais récuse la malice de son fait. Mais Marot pousse plus loin la logique : la Mort n'est pas qu'une nécessité naturelle, c'est un bienfait à désirer. Ainsi, après ses longs développements évangéliques, la Mort résume sa défense et conclut sur son bénéfice :

Mais pour tumber à mon premier propos,
Ne me crains plus, je te pry, ne maulditz :
Car qui voudra en eternal repos
Avoir de Dieu les promesses, & dictz,
Qui voudra veoir les Anges benedictz,
Qui voudra veoir de son vray Dieu la face,
Brief, qui voudra vivre au beau Paradis,
Il fault premier que mourir je le fasse.

Confesse donc, que je suis bien heureuse,
Puis que sans moy tu ne peulx estre heureux :
Et que ta vie est aigre, & rigoreuse,
Et que mon Dard n'est aigre, ou rigoureux :
Car tout au pis, quand l'esprit vigoureux

Seroit mortel comme le corps immunde,
Encores te est ce Dard bien amoureux,
De te tirer des peines de ce monde. (v. 437-452)

Elle ne nie pas son action (« il fault premier que mourir je le fasse ») ni l'image du « Dard », mais renverse la perspective de l'accusation : celui-ci n'est pas « inutile » mais « amoureux », bienveillant. Son discours judiciaire repose sur le syllogisme suivant : « seule la mort donne accès au bonheur céleste ; or mon action est de donner la mort ; donc mon action est un bienfait et ce devrait être un bonheur de mourir ». Nier la majeure serait sombrer dans l'hérésie ; l'accepter mais craindre voire maudire la mort en même temps est une incohérence qui est le lot des humains. Ce raisonnement est appuyé par une anaphore des vertus célestes de la Mort qui souligne en outre l'évidence d'un tel souhait. Il est indéniable que tout le monde devrait se réjouir de la mort, et pourtant tout le monde s'en plaint... La Mort pointe ainsi une incohérence des hommes, pris entre leur foi (affichée) et leurs passions (même louables et bienveillantes). Marot, par la voix de son allégorie, cherche sans doute moins, dans la *Déploration de Florimond Robertet*, à trouver une solution à cette impasse qu'à en exhiber tous les ressorts et toutes les conséquences (ou inconséquences) dans le rapport des hommes, des courtisans et des poètes à la mort. En effet, dans ce délitement de la logique se perdent aussi les arguments traditionnels de la consolation. Le poète de cour est pris dans la contradiction inhérente à la nature humaine, insurmontable, que la Mort a révélée : en témoignent le mutisme de l'assemblée ainsi que celui du poète, qui poursuit sa description du convoi funèbre, et s'efforce ainsi de remplir ses fonctions de chroniqueur, à défaut de pouvoir adresser la déploration à la fois grandiose et personnelle que le début de la *Déploration de Florimond Robertet* annonçait. Si les arguments avancés par la Mort sont irrécusables, toutefois ce discours évangélique, aussi valable soit-il, est coupé de la situation d'énonciation supposée par le poème (ne serait-ce que par son titre) et ne saurait donc l'influencer : il ne s'adresse que largement au « Peuple seduict » (v. 285) et il n'évoque même plus Florimond Robertet²⁰⁷. Le fait que la Mort propose une défense de son action et non une consolation explique pourquoi les pleurs continuent malgré son discours : si on ne doit pas craindre la mort parce qu'elle permet une vie meilleure, elle n'empêche ni les proches de regretter sincèrement l'absence du défunt, dans leur vie d'ici-bas, ni les institutions et cérémonies de fonctionner selon leur propres intérêts, plus ou moins corrompus. D'un point de vue courtisan, les arguments évangéliques de la Mort ne consolent en rien le pouvoir de la perte d'un fonctionnaire si compétent. Et même lorsqu'elle sort, *in fine*, de ce cadre évangélique en supposant la mort de l'esprit avec celle du corps, elle renvoie son auditoire aux « peines de ce monde » pour valoriser le terme qu'elle y met. En tant

²⁰⁷ Particularité également notée par Irina Dzero, « The Quill Pen in a Funeral Oration... », art. cité, qui y voit une façon pour Marot de se substituer au mort dans l'accès à la gloire et à la postérité.

que Mort, elle s'adresse donc à de futurs morts et non aux vivants, encore moins à Françoise Republique, allégorie du pouvoir, qui pleure la perte d'un tel atout pour faciliter la vie politique compliquée d'ici-bas. La Mort n'est donc pas écoutée ; et même le poète, en retrait, ne valide pas explicitement sa position – intenable pour tout homme. Peut-être est-ce à ce moment que l'auteur se tait et laisse au lecteur le temps de trouver en lui la force ou l'humilité de se laisser consoler. Quoi qu'il en soit, la Mort n'empêche pas la suite du convoi de se lamenter, même si elle a éventuellement fait taire les invectives. Sa défense, en mettant au jour l'illogisme des hommes, est convaincante, mais les arguments évangéliques passent à côté de la prise en compte de la singularité du deuil et du temps nécessaire pour le surmonter, critères indispensables à toute consolation, comme on a pu le voir avec Cretin, Lemaire ou leurs modèles antiques. Dans la *Déploration de Florimond Robertet*, le lecteur n'est que renvoyé à sa foi²⁰⁸. La démonstration de l'incohérence du deuil pour tout croyant ne constitue pas un argument de consolation, contrairement à ce que peuvent être les arguments philosophiques, épidiectiques ou religieux traditionnels, examinés chez Lemaire et Cretin. Dans un contexte évangélique, cette démonstration est une invitation à prendre en compte la contradiction et la faiblesse inhérente à l'expérience humaine, dont il ne s'agit pas de nier les affects qui la touchent immanquablement²⁰⁹. La *Déploration de Florimond Robertet* est non seulement – et volontairement – en décalage par rapport à sa motivation courtisane, mais aussi par rapport à sa vocation rhétorique, puisqu'il s'agit moins de persuader que peut-être – et cela est plus évident dans les poèmes funèbres de Marguerite de Navarre (le *Dialogue en forme de vision nocturne* et *La Navire*) ou dans des compositions évangéliques plus tardives, sur lesquelles nous allons revenir – de ménager un espace pour la foi où la grâce pourra agir.

Avec la Mort évangélique de Marot, on ne peut plus faire rimer « dueil » et « larmes d'œil²¹⁰ », on ne peut plus se lamenter sur le corps d'un illustre défunt comme le ferait n'importe quel courtisan. Face à cet événement, le cœur – siège de l'amour et de la foi – est engagé. Mais cela bouleverse la portée du style, des lieux traditionnels de la plainte et de la consolation, enjeu que la

²⁰⁸ Cette aporie remonte à saint Augustin et évoque déjà Pascal...

²⁰⁹ Ainsi, dans le récit de la résurrection de Lazare (*Jn 11*), alors même que Jésus se montre confiant dans sa capacité à faire revivre son ami, il se sent troublé intérieurement jusqu'aux larmes devant son tombeau. Dans *La Navire*, qui porte sur la mort de son frère François I^{er}, Marguerite de Navarre met en scène cette contradiction entre tristesse humaine et foi à travers un dialogue entre elle-même, effondrée de douleur, et son frère, qui lui apparaît en songe et lui rappelle qu'elle devrait être heureuse pour lui. Au terme de ce dialogue où aucun des interlocuteurs ne parvient à convaincre l'autre (de la légitimité des pleurs de Marguerite ou de la joie du trépas de François I^{er}), l'humilité d'une prière intime apparaît comme le moyen possible de sortir de cette contradiction.

²¹⁰ « Parquoy bien folle est la coutume humaine, / Quand aulcun meurt, porter, & faire dueil. / Si tu croyes bien que Dieu vers luy le maine / A quelle fin en jectes larmes d'œil ? » (v. 405-408)

Déploration de Florimond Robertet montre sans le résoudre. Comme dans *La Plainte du Désiré*, ce poème présente une structure binaire, où l'expérience du deuil traditionnellement menée se montre insuffisante (discours de Peinture ou de Françoise République) et où une nouvelle entité (fort différente : Rhétorique, Mort évangélique) donne les outils incomplets pour repenser la poésie funèbre et les moyens de la consolation. Face au silence de Dame Nature ou de l'Auteur, il revient au diligent lecteur de prendre le temps d'achever le discours. Si tous les rituels funéraires ne sont que « vanités », la poésie a-t-elle encore son utilité ? Les préceptes de *La Plainte du Désiré* sont bien développés dans *La Couronne Margaritique* de Lemaire, mais il reste à déterminer comment Marot oriente la contestation de la poésie funèbre traditionnelle et courtisane dans ses deux grandes déplorations suivantes : l'*Eglogue sur le trespas de Madame Louise de Savoie* et la *Complainte de Guillaume Preudhomme*. Si la *Déploration de Florimond Robertet* montre les limites de la déploration traditionnelle dans un contexte courtisan, qui ne prend pas en compte le « cœur » du poète, la consolation évangélique qu'elle propose repose cependant entièrement sur une doctrine énoncée de façon combative (en réponse à une accusation) et presque – paradoxalement – impersonnelle (Robertet et le poète disparaissent complètement). Les deux autres grandes déplorations de Marot prennent acte de cette aporie et non seulement évaluent, mais aussi repensent l'utilité et l'efficacité des lieux et arguments des déplorations funèbres des Rhétoriciens dans une poésie s'efforçant malgré tout d'être évangélique et personnelle.

4/ L'Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie, mere du Roy François, premier de ce nom : adaptation pastorale (et marotique) de la déploration des Rhétoriciens

La *Déploration de Florimond Robertet* renverse les représentations et la rhétorique traditionnelle de la mort. Or, Marot compose ensuite deux grandes déplorations (quoique toujours de taille plus modeste par rapport à celles de Lemaire ou Cretin) à l'occasion du décès de la mère du roi, Louise de Savoie, et du trésorier Guillaume Preudhomme. Le style, la rhétorique, voire des vers des Rhétoriciens y sont visibles, parfois même ostensibles : signe que la réflexion de Marot sur les pratiques de ses prédécesseurs n'est pas aboutie dans la *Déploration de Florimond Robertet*, que ce renversement relève peut-être plus d'un effet de posture du nouveau poète du roi, sortant d'une « adolescence » poétiquement marquée par l'influence des Rhétoriciens, que de l'établissement d'une nouvelle poétique (d'autant que cette déploration, d'un point de vue strictement rhétorique, n'en est pas vraiment une). La défense de l'évangélisme, pour Marot, a pris le pas sur la déploration. Dictée par le contexte courtisan mais aussi par l'amitié qui liait le poète au défunt,

cette déploration est une nécessité, mais Marot la figure comme une impasse en en révélant toutes les limites humaines et rhétoriques²¹¹. Or la vogue des tombeaux sous François I^{er} témoigne de la persistance d'une tradition issue des Rhétoriciens, qui connaît toujours un franc succès à la cour. Confronté de nouveau à la mort d'un éminent personnage, qui n'est autre que la mère du roi, Marot revient sur le silence qui concluait la *Déploration de Florimond Robertet* pour proposer une composition plus traditionnelle, humaniste et courtisane, quoique nourrie d'évangélisme (et même de ses développements les plus récents²¹²) et réfléchissant au style adéquat, adapté à la fois à l'*éthos* du poète et à la circonstance.

Écrite quatre ans après la *Déploration de Florimond Robertet*, cette déploration funèbre s'inspire des Bucoliques grecs Théocrite et Moschus mais aussi de la V^e Eglogue de Virgile. Comme chez le poète latin, Marot présente deux bergers qui, après s'être adressés des compliments sur leur talent poétique, se lamentent sur une perte avant de se consoler. Ils échangent des cadeaux et de nouveau des compliments à la fin. Les deux moments de la plainte et de la consolation ne sont pas scindés en deux orateurs distincts (contrairement à ce qui se passe chez Virgile ou dans la *Déploration de Florimond Robertet*), mais sont néanmoins clairement identifiés dans les vers de Colin. En effet le refrain lyrique « Chantez mes Vers », repris aux Bucoliques grecs et latins, sert dans l'églogue de Marot à identifier les différentes étapes de la déploration. Colin enjoint tout d'abord ses vers de chanter « chants douloureux » (v. 50) ou « douleur amère » (v. 64) : injonctions qui installent la tonalité élégiaque de l'ensemble du poème. Après avoir fait un premier éloge de la mère du roi, le refrain lyrique « Chantez mes Vers » assure la transition vers un lieu commun de la

²¹¹ Dans son *Panegyric du chevalier sans reproche* (Poitiers, Jacques Bouchet, 1527), publié quelques mois plus tôt et dédié à Florimond Robertet, Bouchet, comme Marot, confronte les arguments irréfutables de sa consolation avec la douleur continue de celle à qui il s'adresse. Il met ainsi en scène l'échec d'une consolation qui ne prévient pas Gabrielle de Bourbon de mourir par amour pour son fils défunt (f. 163r^o-165r^o). La rhétorique de la déploration n'est pas remise en question ; en outre le deuil de Gabrielle de Bourbon est présenté comme pathologique, relevant d'une faiblesse féminine que la malade avoue elle-même. Bouchet ne masque pas la contradiction entre le portrait de cette femme particulièrement vertueuse et croyante et une telle incapacité à être consolée qu'elle en meure. Que ce soit dans l'émotion de l'époux (chez Bouchet) ou dans la rigueur d'un discours théorique prononcé par une allégorie (Marot), les écarts entre foi, rhétorique et expérience humaine sont exhibés. À noter que François Cornilliat et Laurent Vissière préparent une édition critique de ce texte chez Classiques Garnier.

²¹² Voir sur ce sujet l'article d'Isabelle Garnier, « Poésie funèbre et tombeaux à la cour de François I^{er} : Marot, Brodeau, Héroët, Saint-Gelais, Salel, entre tradition et rénovation évangélique », dans *La poésie à la cour de François I^{er}*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Cahier V.-L. Saulnier, n^o 29, 2012, p. 191-214. Elle y commente notamment la persistance de l'héritage des Grands Rhétoriciens dans la forme et les allégories des complaintes jusqu'au milieu du XVI^e siècle, tandis que les motifs évangéliques, sous la double influence du *Dialogue en forme de vision nocturne* de Marguerite de Navarre, écrit en 1524 à l'occasion de la mort de sa nièce Charlotte, et de la *Déploration de Florimond Robertet*, se développent considérablement.

déploration : l'expression du chaos de la Nature à cause de la mort de Louise, qui correspond à la partie amplifiant les dommages de la perte subie. C'est ce que le poète appelle le « dueil ordonné » (v. 96) : il spécifie alors tous les éléments animaux et végétaux et précise la façon dont ils expriment leur douleur. Ce refrain sert une nouvelle fois de transition vers une autre partie de la déploration : celle de l'éloge de la défunte, et en l'occurrence de ses vertus politiques. C'est pourquoi les vers se chargent ici de rendre grâce à Dieu de l'existence de Louise : « Chantez mes Vers, chantez à Dieu liesse » (v. 132). Cette dimension publique de la vie de Louise de Savoie achoppe sur une nouvelle évocation de la douleur non plus de la nature mais de ses sujets, représentés par les villes et les rivières de son domaine. Ce retour de la plainte est de nouveau signalé par le refrain : « Chantez mes Vers, chantez douleur encore » (v. 156). Enfin, vers le milieu de son chant, le pasteur passe de la lamentation à la consolation. Ce changement de partie s'opère encore autour du refrain élégiaque :

Chantez mes vers fresche douleur conceue.
Non, taisez vous, c'est assez déploré.
Elle est aux champs Elisiens receue
Hors des travaux de ce monde exploré. (v. 189-192)

Le refrain sert ainsi à scander la progression de la déploration, à en identifier les parties, à résorber le contraste entre la douleur de la perte et la joie de l'œuvre de Louise et de son accès au paradis. En effet, comme dans la *Déploration de Florimond Robertet*, c'est l'idée que la défunte a désormais accès à un paradis heureux et mérité qui doit pousser les proches endeuillés à se réjouir, ou du moins à se consoler, de sa mort. Aussi la consolation peut-elle sinon s'accomplir, du moins se programmer, et le refrain peut-il s'inverser : « Cessez mes Vers, cessez de vous douloir » (v. 216). Ce détournement final du traditionnel refrain lyrique signale à la fois le respect d'une pratique antique et sa mise à jour dans un contexte chrétien. Aussi, avant d'étudier en détail cette consolation évangélique, il faut revenir sur le traitement de la plainte et de l'éloge dans la première partie de la déploration, car il témoigne visiblement d'une fidélité aux déplorations de l'antiquité et des Rhétoriciens, mais aussi d'une christianisation de ces traditions, à la façon de Cretin, mais qui rappelle aussi le propos de la *Déploration de Florimond Robertet*, sans son aspect combatif, en vertu d'un évangélisme repensé.

• Une tradition de l'antiquité aux Rhétoriciens revendiquée

Si Marot semble bien avoir pour modèle les bucoliques grecs et latins, pour autant c'est Lemaire (d'après des modèles semblables) qui le premier a composé une pastorale funèbre, avec toutes les limites – notamment la coexistence du modèle « noble » des Rhétoriciens et en particulier de Molinet – et les potentialités – possibilité de représenter le peuple et de toucher un

public moins élitiste que les seuls milieux de cour – que l'on a étudiées. Aussi les réécritures de certains passages du poète bourguignon, en particulier de son *Temple d'Honneur et de Vertus* dont on a montré qu'elle était à la fois la plus conventionnelle de ses déplorations funèbres et une des plus originales par l'ajout de la pastorale, sont légion dans cette églogue de Marot. Leur traitement témoigne d'un hommage aux pratiques de l'illustre prédécesseur (il nous faudra donc discuter la thèse de Martineau-Génieys selon laquelle ces intertextes, après la *Déploration de Florimond Robertet*, ne seraient que des parodies) mais aussi d'une réinterprétation de leur sens dans une perspective sinon évangélique, du moins « marotique » (qui relève d'une rhétorique du cœur, de style humble, et d'une pensée apaisée de la mort, mises en place dans la déploration de Robertet). Marot réutilise à ses propres fins les nouveautés apportées par l'utilisation de la pastorale : mise en scène d'une voix sincère et modeste quoique proche de l'illustre défunt, possibilité de toucher un plus large public pour ce poète qui se représente constamment comme la voix du peuple. Ellen Lambert reprend l'hypothèse selon laquelle l'élégie pastorale prendrait son essor à l'époque alexandrine à la suite d'une lassitude envers des lamentations héroïques dans lesquelles s'altère le sentiment de la perte :

Adam Parry has suggested that pastoral functions as a cover in an age of irony : at a time when men find it difficult to experience strong feelings directly, the pastoralist creates a fictive world through which to reunite us with the world of feeling. Here we can still be moved by a man's loves or his sorrows²¹³.

Les sentiments exprimés dans la pastorale sont moins grandiloquents mais gagnent en expressivité : on perçoit la fécondité de cette hypothèse, appliquée au renouveau poétique du début du XVI^e siècle et en particulier à la rhétorique du cœur prônée par Marot. Si cette hypothèse explique fort bien le choix de la pastorale chez Marot (et confirme l'aspect dual du *Temple d'Honneur et de Vertus* de Lemaire) en termes de rupture, pour autant le poète quercinois, en réécrivant constamment son modèle bourguignon dans cette églogue, pose au contraire une continuité entre les auteurs antiques, les Rhétoriciens et lui-même. Marot se présente ainsi comme l'héritier d'une longue tradition qu'il s'approprie, s'insère dans la continuité logique de l'histoire littéraire²¹⁴.

²¹³ Adam Parry, « Landscape in Greek poetry », *Yale classical studies*, 1957, vol. 15-1, p. 10-14, commenté par Lambert dans *Placing Sorrow*, *op. cit.*, p. XXIII.

²¹⁴ Ce à quoi est sensible Sébillet lorsqu'il présente l'églogue : « L'églogue est Grèque d'invention, Latine d'usurpation, et François d'imitation. Car Théocrite le Pöète grec est le patron sus lequel Vergile ha pourtrait sés Eclogues : et Vergile est le moule d'ou Marot et les autres Pöètes François ont pris la forme des siennes : et tous les trois sont l'exemplaire que tu y dois suivre. » (*Art poétique françois*, *op. cit.*, p. 159). Omettant Lemaire, Sébillet présente Théocrite, Virgile et Marot comme les trois modèles nationaux d'une forme littéraire qui, quoique mettant en scène des bergers, possède une indéniable noblesse.

L'expression du deuil des éléments de la nature s'inspire de la V^e Bucolique de Virgile (qui la reprend certainement de Théocrite), mais son développement la rapproche du *Temple d'Honneur et de Vertus* de Lemaire (également inspiré de Virgile) :

Des que la Mort ce grand coup eut donné,
Tous les plaisirs Champestres s'assoupirent :
Les petits Ventz alors n'ont hallené,
Mais les forts Vents encores en souspirent.
Feuilles, Fruictz des arbres abbattirent :
Le cler Soleil chaleur plus ne rendit :
Du manteau vert les Prez se devestirent,
Le Ciel obscur larmes en respendit.
Le grand Pasteur sa Musette fendit,
Ne voulant plus que de pleurs se mesler,
Dont son Troupeau (qui plaindre l'entendit)
Laissa le paistre, & se print à besler.
Et quand Margot ouy tout reveler,
Son gentil cueur ne fut assez habile
Pour garder l'œil de larmes distiller,
Ains de ses pleurs en fait bien plorer mille.
Terre en ce temps devint nue, & debile :
Plusieurs ruisseaux tous à sec demourerent :
La mer en fut troublée, et mal tranquille,
Et les Daulphins bien jeunes y plourerent.
Biches, & Cerfz estonnez s'arresterent :
Bestes de proye, & Beste de pature,
Tous Animaux Loyse regretterent,
Exceptez Loups de mauvaïse nature.
Tant (en effect) griefve fut la poincture,
Et de malheur l'aventure si pleine,
Que le beau Lys en prit noire taincture,
Et les Troupeaux en portent noire Laine.
Sus Arbre sec s'en complaint Philomene,
L'aronde en faict cryz piteux, & tranchans,
La Tourterelle en gemit, & en meine
Semblable dueil : & j'accorde à leurs chants.
(*Eglogue*, v. 97-128)

La noire nue avoit de tous costez
Çaint le pourpris et tainct de sa couleur
Brebis, aigneaux, pasteurs desconfortez.
Tous les troupeaux en signe de douleur,
En obscur noir changerent toisons blanches
Et les bergiers prindrent dueil et pasleur.
Trop piteux fut de veoir lors les semblances
D'Aurora triste et de ses nymphes belles,
Qui sans cesser faisoient doleances
Et tout ainsi qu'aux douces coulombelles
Plaindre et gemir est leur naturel chant,
Ainsi le font ces nobles jouvancelles.
[*Apollon orne le cercueil de Pierre de Bourbon*]
Pasteurs aussi sa holette y poserent,
Renouvellans leurs pleurs à l'environ,
Et de rechief leur fortune accuserent
Dont mesme on veit les choses insensibles
Qui par semblant leurs douleurs proposerent.
Fleuves, courans en leurs rives paisibles,
Par grant desdaing s'enflerent tot a cop
Et les vers prez rendirent invisibles ;
Arbres ayans fruictz et feuilles beaucoup
Pour ce meschief ruerent tout par terre
Et en crolant les ot on gemir trop ;
Les oyseletz s'enfouyrent grant erre
Par desconfort en regions estranges,
Comme s'aucun leur vouldist faire guerre ;
Monts verdoyans prindrent neiges pour changes ;
La terre riche osta ses beaux tapiz
Et print pour fleurs les ennuyeuses fanges.
Lors eussiez veu les troupeaux racroupiz
Et sans pasteur epars puis ça, puis là,
Craignans le froit et la fain qui vault pis.
Maint aignelet piteusement besla,
Et maint mouton, qui ne trouva pasture
Par crys dolens son bon maistre appella.
Puis, tost apres, la nuyt fait couverture
A l'air obscur de ses grandz esles brunes,
Et fait au jour umbrageuse closture.
(*Temple d'Honneur et de Vertus*, v. 556-567 et
602-627)

Le rapprochement des églogues de Marot et de Lemaire montre que les images que le poète quercinois reprend à son modèle sont nombreuses : les troupeaux se teignant de noir, bêlant et

accompagnant les pleurs de leur pasteur, les désordres climatiques (neige, sécheresse ou inondations), l'obscurcissement du jour, les arbres abattus. Toutefois, Marot ne reprend explicitement que quelques vers de Lemaire, signe que l'imitation est sinon libre, du moins indirecte : les deux auteurs réécrivent et adaptent les sources grecques et latines à leur propos. Celle-ci diffère par son amplitude : la description de Lemaire est plus longue, mais plus d'éléments naturels et plus d'animaux sont convoqués par Marot, qui donne un tableau moins cosmique, moins général de la foule qui pleure la mort de Louise mais plus peuplé et plus bigarré. En outre, dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, l'acteur se charge plus loin (dans le songe allégorique) d'intégrer des références politiques (noms et événements) à la pastorale, tandis que chez Marot ces éléments apparaissent dès à présent, de manière symbolique²¹⁵. La pastorale illustre en effet les rapports que le poète entretient avec le pouvoir, et la façon dont il conçoit celui-ci. Ainsi la fille de Louise, Marguerite, figure-t-elle sous les traits de Margot (v. 109), tandis que le roi est « le grand Pasteur » (v. 105). On lui retrouve d'ailleurs ce titre dès l'épître XXIV « Au Roy » ou dans une autre églogue, *Au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*. Marot devait aussi déjà y songer lorsqu'il traduisit la première églogue des *Bucoliques* de Virgile. La représentation du peuple comme les moutons dont prend soin le « grand pasteur », et parmi lesquels le poète se trouve tant bien que mal, servait déjà le propos de l'épître XXIV. Les enfants du roi sont les « Daulphins » (v. 116) de la mer, en vertu d'un jeu de mot figurant déjà dans la ballade VII « De la Naissance de Monseigneur le Daulphin » que Marot composa en 1518 quand vint au monde François, premier fils du roi. Enfin, le « Lys », symbole de la monarchie, s'assombrit et précède en cela le peuple des brebis, qui compatit à la perte de ses protecteurs (v. 123-124). Comme *Le Temple d'Honneur et de Vertus* de Lemaire, le cadre pastoral de Marot – et les images de la douleur qu'il peut susciter – n'est pas purement ornemental : il sert une représentation du pouvoir. De façon très explicite chez Marot, l'imagerie pastorale du pouvoir est calquée sur un modèle chrétien, celui du berger prenant soin de ses ouailles. Ces références étaient absentes du *Temple d'Honneur et de Vertus* et des autres déplorations lemairiennes, toujours profanes. Cela explique que les « Loups » (v. 120) sont exclus d'un deuil qui se veut pourtant universel. Le lecteur familier de *L'Adolescence clémentine* et de *La Suite* reconnaît sans mal le personnel politique que le poète met en scène, sans qu'il ait besoin de recourir à d'autres explications. La pastorale de Lemaire se

²¹⁵ Caractéristique que relève Sébillet : il indique en effet que les événements relatés dans la pastorale le sont « soubz allégorie tant clére, que les desseins des noms, des personnes, et l'adaptation propre des propos pastoraux aus choses soubz iceus entendues et déduites, les facent voir tant clérement, comme s'aperçoit la peinture soubz le verre : comme tu peus voir au Tityre, qu'a tourné Marot de Vergile, et en l'églogue qu'il ha faitte sur la mort de feu Madame Loïse, mere du feu nostre Roy François, premier de nom et de grandeur : et en celle qu'il ha dressée audit feu Roi, sous les noms de Pan et de Robin. » (*ibid.*, p. 159-160).

superposait en quelque sorte aux conventions de la déploration funèbre (ce que confirmerait l'hypothèse d'une rédaction antérieure de la première partie du *Temple*), et relevait du montage signifiant, tandis que celle de Marot est intrinsèquement porteuse de sens, lequel associe l'imagerie chrétienne aux motifs traditionnels, antiques, de la déploration funèbre.

Marot convoque dans ce passage un autre intertexte antique : celui des *Métamorphoses* d'Ovide, avec l'histoire de Philomèle, transformée en rossignol, et Procné, qui devint une « aronde », une hirondelle (v. 126). Si les oiseaux de Lemaire fuient et semblent muets (v. 613-615), ceux de Marot se caractérisent par leur chant²¹⁶ et, pour Philomène, le fait précisément qu'elle puisse se faire entendre en dépit des malheurs qu'elle a subis (or dans le mythe d'Ovide, Philomène, victime de son beau-frère Térée, se fait couper la langue par ce dernier, qui l'empêche ainsi de raconter ce qui s'est passé). Contrairement au *Temple d'Honneur et de Vertus* où Lemaire, l'acteur, était extérieur à une scène qu'il ne faisait que décrire²¹⁷, Marot s'associe plus explicitement à la pastorale, au deuil et aux « chants » (v. 128) des oiseaux meurtris. Thenot, au vers 29, faisait déjà de Colin un « Rossignol » devant lequel il convenait de se taire. À la fois mouton bêlant et oiseau criant, le poète fait de l'expression de la douleur de tous les animaux un bruit qu'il transforme en art, en chant, à la faveur de ses vers. Ce geste, qui constitue déjà une mise à distance et une réappropriation des motifs traditionnels de la déploration funèbre, caractérise d'autres passages de l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye* qui sont aussi des réécritures.

De même que l'*Eglogue* réécrit Virgile et les bucoliques grecs par l'intermédiaire du *Temple d'Honneur et de Vertus*, de même l'idée de faire pleurer la défunte par des villes existe déjà dans la déploration antique (tel le *Chant funèbre en l'honneur de Bion*). Mais les jeux de mots et allitérations sur les villes, caractéristiques des Rhétoriciens, renvoient à un intertexte beaucoup plus récent. Defaux le précise dans ses notes : il s'agit des *Chansons de Namur* de Lemaire²¹⁸. Si le contexte est très différent (Lemaire chante la victoire des troupes de Marguerite d'Autriche contre celles de Louis XII lors de la bataille de Saint-Hubert de 1507), les jeux de mots paronomastiques sont quant à eux très semblables :

Coignac s'en coigne en sa poitrine blesme :	Par ainsi doncq Braibant plus ne braira
Rommorantin la perte rememore :	Puisque François Namur guieres n'admire,
Anjou faict jou : Angolesme est de mesme.	Haynau les het, Ardenne les ardra,
Amboyse en boyt une amertume extrême :	Bourgoigne boult, mais Artois attendra

²¹⁶ Lambert remarque aussi l'aspect démythologisé de cette référence (*Placing Sorrow, op. cit.*, p. 111).

²¹⁷ « Ainsi disoit Entendement / Au hault de la montaigne sainte ; / Et, pource que son parlement / Peut servir à maint, & à mainte, / Par legier stille et rude empreinte, / En escript l'ay cuydé reduyre, / Mais ma plus [*sic*] n'a pas atteinte / Pour telz faitz dignement produire. » (*Temple d'Honneur et de Vertus, op. cit.*, v. 1402-1409).

²¹⁸ *Chansons de Namur*, éd. Stecher, t. IV, p. 293-306.

Le Meine en maine ung lamentable bruyt :
La pauvre Touvre arrousant Angolesme
A son pavé de Truites tout destruiet.
(*Eglogue*, v. 158-164)

Qu'ils ayent eu par l'empire du pire.
Ytalle taille, et Constance conspire ;
Mais que sans plus lor des Flamengs flamboie,
France en est frische et Gheldres qui guerroie.
(*Chansons de Namur*, § 37)

Même pour un lecteur n'ayant pas présentes à l'esprit les *Chansons de Namur*, le style des Rhétoriciens – et en particulier de Molinet, particulièrement fécond en recherches allitératives – est très visible dans ces jeux de mots. Martineau-Génieys voit dans ces vers une parodie²¹⁹ : elle explique que la représentation de Louise en bergère ou l'image des troupeaux qui bêlent de douleur sont traités par Marot avec le sourire et contrastent avec le sérieux de Lemaire dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus*. En particulier, cette accumulation de jeux sonores caractéristique des Rhétoriciens, poursuivie par une série d'images sur le désordre de la Nature, est coupée court par l'injonction de Colin qui demande à ses vers de se taire (v. 190). Pour la critique, c'est la preuve que le passage précédent était parodique, inadéquat par rapport aux attentes d'une déploration funèbre. Or nous avons vu que cette injonction au silence marquait le passage de la *lamentatio* à la *consolatio*. Nous avons également peine à croire que Marot, dans le cadre d'une déploration funèbre adressée à François I^{er} sur la mort de sa mère, se moque ouvertement de pratiques venant de poètes que le roi lit et affectionne encore²²⁰. De plus, le rapprochement de ces vers aux sonorités virtuoses avec un procédé semblable dans un contexte politique éminemment sérieux montre que les jeux de mots ne doivent pas nécessairement être associés à du jeu, et la recherche formelle peut au contraire souligner la gravité d'un passage, le rendre plus mémorable, en accord avec le projet encomiastique à l'œuvre²²¹. La strophe dont s'inspire Marot est en effet l'antépénultième des *Chansons de Namur*, et se présente comme un climax de ce chant de gloire militaire. Ces jeux sonores sur les toponymes renvoient donc indéniablement sinon à Lemaire, du moins à l'esthétique des Rhétoriciens, comme si Marot voulait que son lecteur

²¹⁹ *Le thème de la Mort*, *op. cit.*, p. 504-510. Claude-Albert Mayer, dans un article sur « Marot et l'archaïsme » (*Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 19, 1967, p. 27-37), évoque également ce passage qu'il interprète comme la maladroite et inconsciente résurgence de l'esthétique des Rhétoriciens dans une églogue pourtant très novatrice, puisqu'elle est écrite en français, à l'imitation des auteurs grecs. Avec d'autres exemples, il confirme l'effet désuet sinon purement comique de l'imitation des Rhétoriciens par Marot.

²²⁰ Voir l'article d'Isabelle Garnier, « Poésie funèbre et tombeaux à la cour de François I^{er} : Marot, Brodeau, Héroët, Saint-Gelais, Salel, entre tradition et rénovation évangélique » (art. cité) qui rappelle la mode des tombeaux poétiques à la façon des Rhétoriciens à la cour de François I^{er}. Mayer, dans son article sur « Marot et l'archaïsme », concède que les jeux de mots, chez Molinet par exemple, ne peuvent pas être dépourvus de gravité dans un contexte sérieux, mais il refuse cette interprétation à Marot, en qui il ne lit qu'un pur novateur. Au mieux, ces intertextes des Rhétoriciens ne visent qu'à satisfaire une cour aux goûts (et à l'âge) « archaïques ». Mais là encore, on a du mal à accorder cette justification dans le cas du jeune François I^{er}, féru de Pétrarque et aîné de Clément de deux ans seulement...

²²¹ Voir les démonstrations plus détaillées de Cornilliat dans « *Or ne mens* », *op. cit.*

associe sans peine son églogue à la pratique de la déploration funèbre par ses prédécesseurs, dont le plus éminent, en ce domaine, est indubitablement Lemaire, par la taille et le nombre de ses productions. Il reste néanmoins à déterminer le sens non seulement de tel ou tel intertexte de Lemaire ou des Rhétoriciens en général, mais aussi pourquoi ces liens sont si nombreux et visibles dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye*.

En effet, la déploration de Colin fait ensuite figurer deux autres motifs traditionnels des déplorations des Rhétoriciens : le songe, à travers lequel est vue l'allégorie de la Mort, et l'invective qui l'accompagne, que le poète retranscrit à son réveil.

Que faictes vous en ceste forest verte
 Faunes, Silvains ? je croy que dormez là :
 Veillez, veillez, pour plorer ceste perte :
 Ou si dormez, en dormant songez la.
 Songez la Mort, songez le tort, qu'elle a :
 Ne dormez point sans songer la meschante :
 Puis au resveil comptez moy tout cela
 Qu'avez songé, affin que je le chante. (v. 169-176)

Ces motifs sont présents de façon très resserrée, en quelques vers exprimés sur un mode impératif. Ils sont à la fois soulignés par le renversement entre l'injonction de veiller (la structure du v. 171 reprend celle des refrains élégiaques « chantez... ») puis de rêver s'ils dorment, ainsi que par la répétition des verbes *dormir* et *songer*, polyptote qui confère autant de précipitation que de lyrisme à ces vers. Cette mise à distance des motifs traditionnellement rattachés aux déplorations des Rhétoriciens n'est toutefois pas synonyme de critique : le poète-berger y voit une nouvelle raison de chanter. C'est l'impératif artistique qui ponctue l'ensemble de l'églogue, signe que ces motifs issus de la Grande Rhétorique ne s'opposent pas au projet poétique de Marot, mais peuvent s'y insérer.

C'est aussi la conclusion que l'on peut tirer des vers suivants, qui sont de nouveau une réécriture du *Temple* de Lemaire. En effet, le berger de Marot fait part des mauvais présages annonçant la mort de Louise, de la même façon que Tityre, chez Lemaire, énumérait les désordres de la nature qui formaient aussi « ung doulent presaigne » (v. 436) :

Ha quand j'ouy l'autrhyer (il me souvient)	J'ay souspeçon d'aucuns mauvais portentes :
Si fort crier la Corneille en ung Chesne,	Nonc à mes yeulx tant d'eau ne sourdit,
C'est ung grands cas (dis je lors) s'il n'advient	Nous avons veu en l'air flambes patentés,
Quelcque meschef bien tost en cestuy Regne.	Estoilles cheoir, planettes scintiller
Aultant m'en dist le Corbeau sur ung Fresne :	En demonstrant les grands yres latentes,
Aultant m'en dist l'Estoille à la grand queue :	Nous avons veu les chatz huans voler
Dont je laschay à mes sospirs la Resne,	Autour des parcs, les chiens assauvagir
Car tel douleur ne pense avoir onc eue.	Et toute nuyt bien fort braire et urler.
Chantez mes vers fresche douleur conceue.	Aussi avons ouy thoreaulx mugir
(<i>Eglogue</i> , v. 181-189)	Piteusement, les coqz chanter oultre heure,

Corbeaux cryer et tout mal presagir ;
Et qui pis vault, veu avons la demeure
Du noble Pan, en ceste année acerbe,
Ardoir en feu qui tout rifle et deveure.
(*Temple d'Honneur et de Vertus*, v. 444-457)

La liste des mauvais présages est bien plus réduite chez Marot que chez son prédécesseur, mais elle comprend les mêmes éléments animaux et célestes : des comportements étranges de volatiles sinistres et des étoiles filantes. Ces présages seuls causent une douleur hyperbolique chez celui qui prononce la déploration, faisant ainsi entendre que la réalisation de ces mauvais présages est source d'une douleur plus grande encore. Ces prodiges prémonitoires alimentent la *lamentatio* et mettent en valeur l'expérience personnelle du berger confronté à la mort et à ses signes avant-coureurs²²². Chez Lemaire en effet, c'était Tityre qui exprimait ses craintes et non l'acteur, dont on a vu qu'il ne participait guère à la déploration, sinon de façon indirecte. Une fois encore, la pratique intertextuelle de Marot sert explicitement à nourrir le chant déploratif du berger, en conformité avec ce que Thenot réclamait au début de l'églogue (« Mais si tu veulx chanter dix fois dix Vers, / En deplorant la Bergere Loyse, / Des Coings auras [...] », v. 33-35) mais aussi en laissant de l'espace pour la voix et l'expérience particulière du berger-poète. Après la *Déploration de Florimond Robertet*, Marot manifeste, par ces intertextes, son orthodoxie poétique et suggère que celle-ci est autant une requête de la part de son public (à commencer par la cour de François I^{er}) qu'une volonté personnelle, voire une appropriation – les deux n'étant pas contradictoires (Colin répond en effet à Thenot : « Tu me requiers de ce, dont j'ay envie », v. 49).

Toutes ces reprises, de Lemaire ou d'autres Rhétoriciens, forment moins une parodie qu'un pastiche, dispositif dont le but n'est pas d'être renversé à partir de la consolation (comme le suggère Martineau-Génieys), mais de la préparer par l'aspect rassurant de ces références, par la connivence qu'elles instaurent avec un lecteur habitué à ces motifs. S'il est indéniable que ces

²²² Étudiant le chapitre xxvii du *Quart Livre*, où Pantagruel et Epistémon racontent les prodiges qui ont accompagné la mort de Guillaume Du Bellay, Jean Céard, dans *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle en France* (Genève, Droz, 1977, p. 155-158), fait remonter la source de ces prodiges prémonitoires à Marsile Ficin : « Celui-ci voit, en effet, dans les prodiges des manifestations de l'intérêt que les puissances supérieures (ou *numina*) portent aux choses humaines dont le soin leur est confié : ainsi on s'abstient de les renvoyer à la fortune, explication peu satisfaisante ; on ne les attribue pas non plus à la nature, explication qui ne peut rendre compte de leur diversité, puisque l'influx céleste qui les produirait est unique : mais on se dispense aussi de reconnaître à chacun des prodiges une signification particulière qui justifierait l'existence d'une tératoscopie et d'une tératomancie » (p. 156). Ainsi compris, les mauvais présages qu'évoquent Lemaire et Marot renvoient à une compréhension chrétienne d'un désordre cosmique annonciateur de la mort, facteur de plus grand désordre encore. Marot, dont la description des perturbations est significativement plus réduite, semble valoriser cette interprétation chrétienne aux dépens de l'émerveillement magique et de l'énumération hyperbolique à la gloire du défunt, qui est plus sensible chez Lemaire.

intertextes des Rhétoriciens sont des effets de mise à distance de Marot de son objet poétique (pour le rapprocher des attentes courtoises par exemple), nous doutons fort qu'il s'agisse systématiquement de moquerie, fût-elle légère ou indulgente, de la part du poète quercinois à l'égard de ses prédécesseurs : il s'agit plus certainement d'une réflexion sur les conditions d'un renouvellement, d'une réappropriation personnelle de ces lieux et procédés. Appartenant à l'Antiquité grecque ou latine, Marot rappelle avec l'intertexte lemaïrien que leur tradition s'est perpétuée et a mué, et il s'inscrit naturellement dans cette histoire littéraire. Prétextes au chant, toutes ces réécritures sont en outre l'expression d'une plénitude, d'une transfiguration de la douleur par l'art. Ce contraste entre la douleur de la mort et la jubilation de l'expression du fonds poétique français n'est pas sans rappeler la gélodacrye²²³ face à la mort du Christ. Ce rire-larmes caractérise la représentation de toute vie humaine et finit par la joie (celle des mots à défaut d'une joie terrestre ou celle de la poésie, qui mène à une joie spirituelle et religieuse). Ces décrochages intertextuels ne servent pas une critique de la déploration et de ses attendus, comme le faisait la *Déploration de Florimond Robertet*. C'est plutôt une invitation à interroger à nouveaux frais le contenu de motifs déjà renouvelés par Lemaire et à y repérer, pour les raviver, les traces d'une pensée chrétienne qui s'était dévoyée ou perdue dans ces différentes tentatives de remotiver des motifs attendus.

- **Une déploration chrétienne**

Marot réutilise de façon presque jubilatoire (ou, pour utiliser un terme évangélique, « joyeuse²²⁴ ») des motifs dont il a montré dans la *Déploration de Florimond Robertet* qu'ils avaient été vidés de leur sens chrétien. En rendant ostensibles, par le truchement de Lemaire, des motifs dont les intertextes remontent jusqu'à l'Antiquité, en précipitant les jeux sonores et en faisant de l'invective contre la mort l'objet d'un songe qui n'apparaît que sur un mode injonctif, pour mettre en valeur le chant du poète, bref, en malmenant des lieux qui étaient devenus lettre morte ou s'étaient ravivés sur un mode équivoque à ses yeux, il les revivifie à nouveau et à sa manière, pour les nourrir d'un esprit évangélique.

C'est dans ce sens que Dzero, dans son article déjà cité « The Quill Pen in a Funeral Oration : Clément Marot Appropriates the Ancient Genre », interprète le double éloge de Louise de Savoie. Pour elle, il manifeste l'alliance de la pratique humaniste de la déploration

²²³ Voir Lestringant « Le rire de l'*Adolescence* », art. cité.

²²⁴ Il faut distinguer entre cette joie (au sens spirituel, paulinien notamment) de l'écriture, qui redonne sens chez Marot à des motifs éculés de déploration, et l'humour (« joyeux » en un autre sens) par lequel Lemaire traite la mort non d'un prince (même si son ombre est présente) mais d'un perroquet, de façon à mettre au jour les rouages d'une mécanique rhétorique solide mais qu'il a suffisamment éprouvée.

qu’incarnaient les Rhétoriciens avec une pensée chrétienne de type nouveau. En effet, dans un premier temps, Colin loue les vertus personnelles de la mère du roi, et en particulier l’éducation exemplaire qu’elle fournit à sa fille Marguerite et aux demoiselles de la cour :

Lors que Loyse en sa Loge prospere
Son beau mesnage en bon sens conduysoit,
Chascun Pasteur, tant fust il riche Pere,
Lieu là dedans pour sa Fille eslisoit.
Aulcunesfois Loyse s’advisoit
Les faire seoir toutes soubz ung grand Orme,
Et elle estant au milieu, leur disoit,
Filles il fault, que d’ung pointct vous informe.
Ce n’est pas tout, qu’avoir plaisante forme,
Bordes, troupeaux, riche Pere, et puissant :
Il fault preveoir que Vice ne difforme
Par long repos vostre aage florissant.
Oysiveté n’allez point nourrissant [...]
A travailler soyez doncques legeres [...]. (v. 65-81)

Si l’image de la mère parlant aux bergères assises sous un arbre n’est pas sans rappeler la leçon du père putatif de Pâris dans les *Illustrations* de Lemaire²²⁵, il faut souligner ici avec Dzero l’aspect général, impersonnel, du conseil de Louise, qui démontre sa propre vertu. Defaux rappelle dans ses notes que la lutte contre l’oisiveté de Louise est avérée, puisqu’elle a effectivement enseigné les arts du « mesnage » aux jeunes filles nobles qu’elle avait réunies à la cour de France, et qu’elle veillait particulièrement au travail de Marguerite²²⁶. Après la description du désordre naturel causé par la mort de Louise, une brève invective contre la mort permet de relancer l’éloge de la défunte (c’est là, on l’a vu, une transition pratique et usuelle, qui souligne l’ampleur de la perte subie) :

Ha mort fascheuse oncque ne te mesla
Que de ravir les excellentes choses. (v. 139-140)

Courte et peu véhémence (la mort n’est pas cruelle mais seulement « fascheuse »), cette invective s’apparente plus à un reproche servant de prétexte pour relancer l’éloge. Celui-ci porte sur d’autres qualités de la reine mère. Colin propose en effet un éloge de Louise qui, même de façon métaphorique, met en valeur son action politique et ses accomplissements personnels :

²²⁵ Lemaire, *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye*, op. cit., t. I, chap. XXII, p. 146-147 : « Lequel [pere putatif], ayant les cheveux tous blancz, et la barbe meslee de venerable vieillesse, aucunesfois les jours de feste se repositoit en l’ombre d’un tilleul ou d’un ormel bien large et fueillu, avec les autres bons hommes ses voisins : et faisoit asseoir devant luy, et alentour ses enfans, ses neveux et le beau Paris : Et comme le bon precepteur en une escole enseigne ses disciples, il leur lisoit debonnairement une leçon de sa science ruralle, et ilz l’escoutoient songneusement [...]. »

²²⁶ Lambert souligne combien cette représentation active du monde pastoral s’oppose à son charme traditionnel, qui repose sur l’oisiveté des bergers qui peuvent se consacrer aux chants ou autres passe-temps récréatifs (*Placing Sorrow*, op. cit., p. 108-109). Elle rappelle également que la lutte contre l’oisiveté est un principe chrétien (Jean X) et que Marot christianise ainsi la pastorale antique.

Tant eut au chef de sagesses encloses :
 Tant bien sçavoit le clos de France aymer :
 Tant bien y sceut aux Lys joindre les Roses :
 Tant bien y sceut bonnes herbes semer :
 Tant bien sçavoit en seurté confermer
 Tout le Bestail de toute la Contrée :
 Tant bien sçavoit son Parc clore, & fermer,
 Qu'on n'a point veu les Loups y faire entrée.
 Tant a de fois sa prudence monstrée
 Contre le temps obscur, & pluvieux,
 Que France n'a (long temps a) rencontrée
 Telle Bergere, au rapport des plus vieulx. (v. 141-152)

Colin loue la « prudence » de Louise – un thème constant de son éloge, du vivant de la mère du roi et encore après sa mort²²⁷ –, c'est-à-dire ses vertus politiques, en rapport avec le rôle qu'elle a pu tenir en tant que mère du roi et, comme le rappelle Defaux, en tant que régente du royaume lorsque ce dernier était tenu captif à Madrid. Elle sollicite notamment une entente avec Henri VIII contre Charles Quint, ce que l'alliance des « Lys » et des « Roses » symbolise. L'anaphore « tant bien » (complétée par l'adverbe « tant » seul) marque une différence avec les vertus énoncées dans un premier temps : ici ce sont des compétences propres à Louise, à son histoire, qui sont valorisées, la façon particulière dont elle incarne la prudence politique. Ce ne sont plus des préceptes généraux et applicables à toute personne (de sexe féminin). Cette double commémoration (personnelle et politique, générale et particulière) a valeur d'*exemplum*. Dzero voit dans l'énumération de ces vertus un mélange entre tradition classique et chrétienne : en effet la reine est d'abord louée pour ses vertus en général (ce qui relève de la déploration chrétienne) puis pour ses exploits personnels et politiques (déploration humaniste et courtisane). Marot donne ainsi à lire une déploration à la croisée des pratiques des Rhétoriciens et de son désir de renouveau évangélique. Si l'éloge d'une reine ou d'une régente suppose d'en énumérer les vertus personnelles et politiques, la séparation de ces deux éloges dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye* met en évidence les deux fonds dans lesquels puise le poète pour composer sa déploration²²⁸.

²²⁷ C'est aussi une notion qui, évoquée implicitement ou explicitement, sert de clé de voûte aux éloges politiques des Rhétoriciens, comme le montre Dauvois dans « Prudence et politique chez les grands rhétoriciens, *Janus bifrons* », art. cité.

²²⁸ Cela nuance quelque peu l'analyse de Christine Scollen-Jimack (« Funeral Poetry in France. From Saint-Gelais to Clément Marot », dans *Vernacular Literature and Current Affairs in the Early Sixteenth Century: England, France and Scotland*, éd. Jennifer Britnell et Richard Britnell, Aldershot, Ashgate Press, 2000, p. 153-170), selon laquelle Marot aurait recours au genre humble et personnel de l'élégie pour ne pas avoir à traiter un matériel élevé, épique et politique, dans sa déploration funèbre : l'éloge de la mère du roi et régente est bien présent, même si en effet, les valeurs poétiques et religieuses de Marot prennent le dessus.

De même, le paradis auquel est parvenu Louise de Savoie, s'il correspond bien à la consolation évangélique exposée dans la *Déploration de Florimond Robertet*, conserve les traits des « champs Elisiens » (v. 191) typiques des déplorations humanistes, et toujours, en particulier, de Lemaire :

<p>Là où elle est, n'y a rien defloré : Jamais le jour, & ses plaisirs n'y meurent : Jamais n'y meurt le Vert bien coloré, Ne ceulx avec qui là dedans demeurent : Car toute odeur Ambrosienne y fleurent, Et n'ont jamais ne deux, ne troys saisons, Mais ung Printemps : & jamais ilz ne pleurent Perte d'Amys, comme nous le faisons. En ces beaulx Champs, & nayves maisons Loyse vit sans peur, peine, ou mesaise : Et nous ça bas pleins d'humaines raisons Sommes marriz (ce semble) de son aise. Là ne voyt rien, qui en rien luy desplaie : Là mange fruict d'ineestimable pris : Là boyt liqueur, qui toute soif appaise : Là congnoistra mille nobles espritz. Tous Animaux plaisans y sont compris, Et mille Oyseaulx y font joye immortelle, Entre lesquelz volle par le pourpris Son Papegay, qui partit avant elle. Là elle voit une lumière telle, Que pour la veoir mourir devrions vouloir. (<i>Eglogue</i>, v. 193-214)</p>	<p>Finablement survint belle lumiere, Sans encombrer de nieble ou de fumiere, Et peu après nous trouvasmes l'issue, Plaine de mousse et d'herbette houssue. [...] Tout regardé, nous estions en une isle Belle, plaisant, amoureuse et fertile, Plaine d'oiseaux tresdoulcement chantans Et d'animaulx parmi l'herbe trottans, Sans grief tumulte, et sans noise ou discorde. [...] Lors dit Mercure : « Ami, tes destinées T'ont fait venir es Isles Fortunées, Que les humains disent et cuident estre Presques ainsi que ung paradis terrestre, Ou autrement, les Champz Elisiens. Icy ne croist que fruictz ambrosiens, Et n'y boit on que liqueurs nectarées. C'est le sejour des ames bienheureés, Des animaulx qui oncques ne meffirent, Ains de tout bien leurs euvres assouffirent. Or y demeure en repos eternel, Car bien le veult le grand roy supernel. » (<i>Épîtres de l'Amant vert</i>, II, p. 29-30, v. 287-290, 293-297 et 301-312)</p>
--	---

Comme l'a noté Defaux²²⁹, les échos entre ces deux représentations des « Champz Elisiens » sont précis et nombreux, et montrent que Marot avait *Les Épîtres de l'Amant vert* sous les yeux lorsqu'il composa son églogue. En effet, l'« odeur Ambrosienne » (v. 197) et le « fruict d'ineestimable pris » (v. 206) de Marot reprennent les « fruictz ambrosiens » (v. 306) de Lemaire, et la « liqueur, qui toute soif appaise » (v. 207) réécrit les « liqueurs nectarées²³⁰ » (v. 307). La description de l'île de la seconde *Épître de l'Amant vert* et de ses habitants (« Belle, plaisant, amoureuse et fertile, / Plaine d'oiseaux tresdoulcement chantans / Et d'animaulx parmi l'herbe trottans », v. 294-296) nourrit de nouveau l'imagination de Marot : « Tous Animaux plaisans y sont compris, / Et mille Oyseaulx y font joye immortelle » (v. 209-210). De façon plus générale, ce sont bien deux *loci*

²²⁹ *OP1*, note 22, p. 633.

²³⁰ De semblables expressions apparaissaient déjà dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus* : « Si la semons au plantureux convive des esperitz bienheurez qui ne se paissent que de liqueur nectarée et de metz ambrosiens » (p. 85, l. 980-982).

amœni bucoliques que décrivent les poètes, à la fois fertiles (où faune et flore abondent en un éternel printemps) et heureux, « plaisant ». La réécriture de Lemaire par Marot est manifeste, et le poète le signale d'ailleurs à son lecteur, lorsqu'il mentionne le « Papegay » de Louise (v. 212) qui, pour tout lecteur de la première moitié du XVI^e siècle, rappelle nécessairement le perroquet de Marguerite d'Autriche, dont Lemaire a raconté la mort et la venue au paradis dans les deux *Épîtres* qui constituaient alors toujours un grand succès de librairie. Non seulement Marot réécrit son modèle, mais en plus il signale à son lecteur qu'il est en train de procéder à une réécriture. L'aspect ostensible des intertextes convoqués par Marot, que nous avons jusqu'à présent pressenti, est ici évident. Il semble que Marot, après une *Déploration de Florimond Robertet* qui avait fait (ou s'était efforcée de faire) table rase des pratiques médiévales, humanistes et antiques de la déploration, veuille rendre tout aussi visible son geste de retour à la tradition, en dévoilant ce qu'il doit au maître de la déploration funèbre du début du XVI^e siècle, Lemaire. Mais ce retour aux sources ne saurait être un pas en arrière de la part du poète évangélique : il sert au contraire à montrer que ces lieux et motifs vénérables et repérables peuvent aisément prendre en charge la pensée chrétienne, pour peu que le poète s'en préoccupe²³¹.

Ainsi les « Champz Elisiens » de Marot acquièrent-ils une couleur évangélique indéniable, que remarque Defaux dans ses notes. La « belle lumière » de Lemaire (v. 287) devient chez Marot « une lumière telle, / Que pour la veoir mourir devrions vouloir », rappelant le « *cupio dissolvi et esse cum christum* » de saint Paul. De même, le reproche adressé aux vivants qui pleurent Louise alors qu'elle est dans un paradis où elle est bien plus heureuse que sur terre (« Et nous ça bas pleins d'humaines raisons / Sommes marriz (ce semble) de son aise », v. 203-204) rappelle, mais avec un ton bien moins véhément, des vers du prêche évangélique de Briçonnet (par la voix de la Mort) dans la *Déploration de Florimond Robertet* :

Parquoy bien folle est la coustume humaine,
 Quand aulcun meurt, porter, & faire dueil.
 Si tu croys bien que Dieu vers luy le maine
 A quelle fin en jectes larmes d'œil ?
 Le veulx-tu vif tirer hors du Cercueil,
 Pour à son bien mettre empesche, & deffense ?
 Qui pour ce pleure, est marry, dont le vueil
 De Dieu est faict. Jugez si c'est offense. (v. 405-412.)

²³¹ Avant Marot, Saint-Gelais, au terme de sa *Complainte et épytaphe du feu roy Charles*, avait mêlé représentations antiques, païennes et chrétiennes dans le paradis où le défunt roi est admis : au milieu de l'assemblée des dieux gouvernée par Jupiter, Charles est accueilli par des « angelotz », revêt une « robe d'innocence » et reçoit « honneur », « gloire » et « beatitude » (*op. cit.*, f. mi v^o). Mais dans son *Eglogue*, Marot superpose moins les représentations qu'il n'ouvre le paradis à l'antique lemairien à une interprétation évangélique et chrétienne.

Le vocabulaire est le même : les vues humaines sont trop étroites et causent une tristesse indue (les pleureurs sont « marriz »). Toutefois, de l'une à l'autre déploration le motif ou plutôt le ton du reproche a changé. Dans la *Déploration de Florimond Robertet*, la tristesse des proches était perçue comme le refus de l'œuvre de Dieu, un manque de foi proprement hérétique. Dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie*, les « humaines raisons » (assumées à la première personne du pluriel) évoquent l'inévitable faiblesse des proches et sujets qui aimaient sincèrement la défunte mais sont trop centrés sur leurs émotions d'ici-bas pour se réjouir du bonheur d'autrui après la mort. De l'hérésie à la faiblesse, le tort est moins grave et peut être plus aisément redressé. D'ailleurs, le modalisateur « (ce semble) » de l'églogue invite à lire le reproche plus comme une mise en garde (*admonitio*) dans la déploration que comme une accusation (geste rhétorique dont on a vu qu'il caractérisait paradoxalement la *Déploration de Florimond Robertet*). Il souligne en outre le scandale apparent de proches qui cèdent à leurs passions égoïstes (le désir de voir la défunte et la tristesse que sa mort engendre), alors même que leur amour pour elle devrait en toute rigueur les réjouir de sa mort. La condamnation n'est pas morale et Marot ne sous-entend plus que ces proches sont hérétiques, contrairement au discours de la Mort sur le cercueil de Robertet : ce paradoxe est pourtant le signe du péché. Marot se montre aussi exigeant d'un point de vue spirituel mais plus indulgent d'un point de vue humain (notamment par rapport aux impératifs que Boèce exprime dans sa *Consolation de Philosophie* et que les Rhétoriciens réécrivent à leur suite). Contrairement à la *Déploration de Florimond Robertet*, le paradoxe du deuil et l'aporie qui le sous-tend sont maintenant traités dans une lumière plus douce et compréhensive²³². Le discours évangélique ne sort pas du cadre de la déploration dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie*.

Comme le note Lecoindre dans un article portant notamment sur le *Dialogue en forme de vision nocturne* et *La Navire* de Marguerite de Navarre²³³, la pensée évangélique du deuil évolue entre ces deux œuvres, entre les années 1520 et les années 1540, vers une plus grande tolérance à l'égard de la tristesse des proches endeuillés. Ainsi, si dans sa première composition funèbre Marguerite se voyait interdire les larmes, dans *La Navire*, face à son frère tenant un discours aux arguments

²³² D'ailleurs, il serait vain de prétendre être guéri (ou guérir quelqu'un) par de bonnes paroles. C'est ce que montre la fin du *Dialogue en forme de vision nocturne* : même si la Duchesse comprend et accepte la leçon de Charlotte, elle demeure « vivante, piz que morte » lorsque celle-ci disparaît au Ciel (éd. Renja Salminen, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 1985, p. 125, v. 1260). Cela révèle à la fois le caractère inévitable de cette aporie, mais cette révélation est en même temps un progrès, puisqu'est confirmée l'absolue nécessité de la grâce pour une consolation véritable. Cette aporie entre la foi et la faiblesse de la nature humaine est encore illustrée par le thème de la gélodacrye : le chrétien sincère mais humain ne peut au mieux que se réjouir en pleurant.

²³³ « Le devis des larmes : polémique anti-stoïcienne et dialogicité, autour de *La Navire* de Marguerite de Navarre », art. cité.

comparables à ceux de sa nièce quelques décennies plus tôt, elle défend son droit à pleurer et, au terme de ce dialogue, aucun interlocuteur n'a le dessus. Si Marguerite retrouve *in fine* la joie, ce n'est pas parce qu'elle a été convaincue par son frère, mais c'est plutôt grâce à « une mystérieuse infusion de grâce », pour reprendre les termes du critique. Cette évolution de l'évangélisme (que reflète également, dans une moindre mesure, *L'Heptaméron*) trouve, selon Lecointe, son fondement dans une polémique anti-stoïcienne qui condamne l'*apatheia*. À la suite de Calvin et Melanchthon, Marguerite s'élèverait contre une posture trop insensible, inhumaine, par rapport au deuil. Dans l'*apatheia* est aussi condamnée l'idée selon laquelle la victoire sur l'adversité, la faiblesse des sentiments, vient des hommes eux-mêmes et non de Dieu. Mais les traces de cette inflexion de l'évangélisme sont, toujours selon Lecointe, visibles dans la poésie funèbre dès avant *La Navire*, parue en 1547. Il évoque ainsi *La Déploration de feu Monseigneur le Dauphin* de Charles Fontaine, composée en 1536. Quoiqu'imitée de la trop rigoureuse *Déploration de Florimond Robertet*, ce poème réintroduit les larmes : comme chez Marot, République Françoise y est tancée par Foy (qui est l'équivalent de la Mort marotique), mais celle-ci lui répond pour défendre ses larmes. Avec l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie*, et donc avant la réponse de Charles Fontaine à la *Déploration de Florimond Robertet*, Marot semble déjà avoir pris acte de cette inflexion de l'évangélisme autorisant dans une certaine mesure le chagrin humain, laissant la grâce agir dans une épreuve telle que le deuil²³⁴. Foi et sensibilité ne sont plus incompatibles, pour peu que les limites de cette dernière soient fixées. Dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie*, Marot fait donc une déploration qui prend en compte l'expérience humaine face à la mort et accepte une tristesse nécessaire, signe de l'amour porté à la défunte – ce qu'énonçait la *Déploration de Florimond Robertet* dans un premier temps avant de revenir sur cette tristesse hérétique – pourvu qu'elle ne fasse pas oublier le principe chrétien d'une vie meilleure après la mort. Cette contradiction entre tristesse et joie est l'espace dans lequel la grâce peut agir : plus que tolérée, elle est dans une certaine mesure nécessaire. De l'une à l'autre déploration marotique, le radicalisme évangélique s'est adouci au profit d'une réflexion plus empathique des réactions humaines. Paradoxalement, l'évolution de Marot le ramène vers ses prédécesseurs : en valorisant l'amour des proches, en prenant en compte la réaction immédiate des pleurs et en réfléchissant sur une consolation qui s'inscrit dans le temps, il se présente comme successeur de la *Plainte sur trespas de Byssipat* de Cretin, de *La Plainte du Désiré* ou encore de *La Couronne Margaritique* de Lemaire. Cependant, il a

²³⁴ Loris Petris, dans un article portant notamment sur le statut des larmes au XVI^e siècle (« Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne », *L'information littéraire*, 2006-2, vol. 58, p. 12-21), confirme l'idée que cet adoucissement de la position de Marot correspond à une évolution de la pensée évangélique sur la mort et en particulier sur la réaction des proches. Citant cette fois *L'Épithaphe de Louise de Savoie* d'Antoine Héroët ainsi que *La Navire* de Marguerite de Navarre, le critique explique que l'évangélisme accepte désormais les pleurs face à une épreuve de Dieu.

écarté la référence à la vertu comme condition de la consolation : celle-ci repose désormais sur la foi et l'attente de la grâce qui peut sauver du péché, de la faiblesse inhérente à la condition humaine. De même, l'inflexion de la pensée évangélique a ramené le poète de Cahors vers le ton empathique qui caractérisait ses premières compositions funèbres : fidèle à l'évangélisme, Marot est plus que jamais fidèle à ses maîtres et à lui-même.

L'aspect très chrétien des « champs Elisiens » de cette églogue permet d'attacher des idées évangéliques à une pastorale « païenne » traditionnelle de la Grande Rhétorique, de la même façon que le redoublement de l'éloge de Louise confronte et associe les traditions humanistes et chrétiennes de la déploration. Contrairement à la *Déploration de Florimond Robertet*, la pensée évangélique est intégrée à la déploration de type « Grande Rhétorique » et ne relève pas d'une argumentation soutenue. Cela induit une nouvelle écriture de la déploration (et en particulier de la consolation) : apaisée, elle est plus en phase avec la rhétorique du cœur que Marot prônait dès le rondeau XXIX « Aux Amys, & Sœurs de feu Claude Perreal, Lyonnois ».

- **Une nouvelle rhétorique de la déploration**

La position de Marot face à la mort s'est adoucie par rapport à la *Déploration de Florimond Robertet*. Il accepte notamment, dans la limite du raisonnable, les pleurs des proches, alors qu'ils étaient assimilés à de l'hérésie dans la précédente déploration (« Laisse gémir, et braire les Payens », v. 413). Même le roi, en tant que fils de Louise et grand poète lui-même (ce que souligne son identification à Pan), est invité à pleurer sa mère, ne serait-ce que pour la beauté de son chant :

Vien le dieu Pan, vien plutost que l'Aronde,
Pars de tes parcs, d'Archadie desplace,
Cesse à chanter de Syringue la blonde,
Approche toy, & te mettz en ma place,
Pour exalter avec meilleure grâce
Celle, de qui je me suis entremys,
Non (pour certain) que d'en parler me lasse,
Mais tu as tort, que tu ne la gemys. (v. 245-252)

Pan supplée voire supplante le rossignol qui est normalement associé à l'hirondelle. Le poète qui a coutume de composer sur l'amour, sur « Syringue la blonde », doit maintenant composer une déploration. Cette idée se trouvait déjà dans les premiers vers de la *Déploration de Florimond Robertet* :

Jadis ma Plume on veit son vol estendre
Au gré d'Amour, & d'ung bas stile, et tendre
Distiller dictz, que soulois mettre en chant :

Mais ung regret de tous costez trenchant²³⁵
Luy fait laisser ceste douce coustume,
Pour la tremper en ancre d'amertume. (v. 1-6)

Dans ces premiers vers qui s'apparentent à un manifeste poétique, à l'orée d'une des premières grandes compositions de Marot en tant que poète officiel de François I^{er}, le style bas et les thèmes amoureux sont présentés comme incompatibles avec le grand genre de la déploration. Ce qui était opposition dans la *Déploration de Florimond Robertet*, d'autant plus brutale que l'adversatif « mais » scinde un couplet rimique, semble être une justification dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie* : si Pan a coutume de chanter sur l'amour, cela ne peut nuire à sa déploration, et cela peut même augurer d'une « meilleure grâce » que celle du berger.

Comme la *Déploration de Florimond Robertet*, l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie* fonctionne en deux temps : la plainte puis la consolation. Mais les arguments de la consolation n'y sont plus présentés brutalement, tel un exposé de doctrine religieuse, aux proches endeuillés : ils sont proposés, dans l'attente que le temps permette de les écouter. C'est ce que révèle l'emploi du conditionnel, par exemple, lorsque Colin expose l'idée que non seulement la mort est un bien pour Louise de Savoie, mais aussi que tous devraient la souhaiter pour eux-mêmes, afin de quitter un monde de péché :

Là elle voit une lumière telle,
Que pour la veoir mourir devrions vouloir.
Puis qu'elle a doncq tant de joye eternelle,
Cessez mes Vers, cessez de vous douloir. (v. 213-216)

La même idée, exprimée dans la *Déploration de Florimond Robertet*, était nettement plus impérieuse :

Prie à Dieu seul que par grâce te donne
La vive Foy, dont Saint Paul tant escrit.
Ta vie apres du tout luy abandonne,
Qui en péché journellement aigrist.
Mourir, pour estre avecques Jesuchrist,
Lors aymeras plus que mortelle vie. (v. 325-330)

C'est la « Foy », seule et « vive », qui assure le salut. Celui-ci passe par une mort que le poète enjoint de désirer (sur un mode impératif ou à l'indicatif futur à valeur injonctive). Dans l'*Eglogue*, contrairement à la *Déploration*, il n'y a plus d'accusation d'hérésie portée contre ceux qui maudissent la mort : le discours est à la fois nuancé par l'emploi du conditionnel et par l'injonction de cesser les pleurs qui est adressée non aux auditeurs mais aux vers eux-mêmes. L'accusation s'adoucit et se change en constat des apories de la foi et des sentiments humains, voire en mise en garde évangélique contre d'autres discours prétendument consolatoires. Le

²³⁵ Cette rime se trouve dans une épître de Cretin à La Jaille (poème LIX, p. 267-271), où elle figure sous forme de rime couronnée s'étendant sur trois syllabes : « Doulx sons n'en puis mettre en chantz, mais trenchans » (v. 61).

poète prend la responsabilité de se montrer comme un exemple possible, encore virtuel, de personne consolée, ayant conscience de la difficulté de son entreprise (c'est ainsi qu'on peut interpréter, d'un point de vue rhétorique, la répétition lyrique de l'injonction aux vers de cesser les pleurs), espérant que les autres suivront son exemple. L'accès au paradis de Louise doit logiquement consoler de sa mort, mais ces raisons nécessitent du temps et surtout une ouverture personnelle à la grâce avant d'emporter l'adhésion des auditeurs frappés par le deuil.

C'est cette idée que met en évidence l'épithaphe finale de l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye*. Marot exploite ici cette convention de la Grande Rhétorique, qui consiste à faire succéder une grande déploration par une épithaphe, pour servir son propos consolatoire et évangélique. L'épithaphe en effet n'est plus un chant mais une écriture gravée, pérenne, qui agit non dans le temps présent mais dans l'avenir. Or l'épithaphe de Louise n'est rien d'autre que le résumé du discours évangélique sur la mort, qui est un bien mérité pour une vie de labeur :

Celle, qui travailla pour le repos de maintz,
Repose maintenant : pourquoy criez Humains ?
Gardez bien le repos, qu'elle vous a donné,
Sans rompre le sien, puis qu'il est ordonné.

L'épithaphe joue de la syllepse sur le mot « repos », qui désigne aussi bien la quiétude de la vie, acquise grâce aux travaux de la défunte, mais aussi la mort, par euphémisme. Cette syllepse suggère que la mort est bien une autre vie, qui ne retient que la douceur de la vie terrestre. L'argument de l'épithaphe est le suivant : c'est respecter à la fois l'œuvre de Louise et celle de Dieu que de ne pas troubler sa mort par le désordre des pleurs et des intérêts « humains ». Un argument gravé dans la pierre qui, joint à l'apaisement plus relatif mais immédiat du chant oral de Colin, offre un soulagement pour l'avenir.

Plus exactement, pour Marot, la condition qui peut rendre cette argumentation efficace – l'ouverture, grâce à la prière, à l'action de la grâce – peut être sinon remplacée, du moins préparée par le caractère esthétique de la déploration funèbre, capable de toucher une première fois les auditeurs, comme le suggère l'amphibologie finale de Colin :

Et que du son rende grâces, & donne
Louange aux Dieux des haultz Montz, et des Plains,
Si haultement, que ce Val en resonne :
Cesseez mes vers, cesseez icy vos plaindz. (v. 257-260)

Ces vers concluent la déploration de Colin. Or le lecteur hésite sur le sens à donner au dernier vers : les « plaindz » peuvent en effet aussi bien renvoyer à l'ensemble du discours de Colin, qui trouve ici son terme. Mais ils peuvent également n'évoquer que la partie *planctus* de sa déploration, opposée à la consolation : dans ce cas, le dernier vers est la répétition de l'impératif de cesser les pleurs pour se réjouir du paradis de Louise, et cette nouvelle injonction est cette fois justifiée par

la nécessité d'élever « haultement » le chant funèbre jusqu'à la gloire divine. Pour Marot, la consolation ne passe plus seulement par une rigoureuse argumentation : le changement d'attitude de l'auditoire doit être gouverné par un changement de style du poète, capable de suggérer (sans la représenter aussi longuement que ne le faisaient Cretin, Lemaire, ou encore Saint-Gelais par exemple) la transfiguration de la triste mort en haute gloire. Le motif de la survie par la gloire est ici convoqué mais il est moins orienté vers Louise que vers Colin, dont le chant est capable de sublimer la douleur. La fonction *delectare* de la poésie est une première étape vers la consolation. Cette idée, largement exploitée (mais selon une structure et dans un environnement éthique très différents) dans *La Couronne Margaritique* de Lemaire et dans les *Épîtres de l'Amant vert* ensuite, est à nouveau exposée dans la réponse de Thenot au chant funèbre de Colin :

O franc Pasteur, combien tes Vers sont pleins
De grand douceur, & de grand amertume :
Le chant me plaist, & mon cueur tu contrainct
A se douloir plus qu'il n'a de coutume. (v. 261-264)

La plainte funèbre de Colin, toute triste qu'elle est, possède un charme – une « douceur », un « plais(ir) » – propre à sublimer la douleur sans la nier (le poème n'a pas évacué les pleurs mais les a rendus moins âpres) et à préparer une consolation fondée en religion.

L'expression presque antinomique de « grand douceur » pointe une difficulté du projet poétique à l'œuvre dans la déploration de Marot : celle-ci a recours, on l'a vu, à la fois au style élevé et aux lieux glorieux des Rhétoriciens, afin de souligner un chant rendant dignement hommage à Louise autant qu'aux « Dieux des haultz Monts » (v. 258) qui l'accueillent, mais elle repose en même temps sur la modestie du chant du berger-rossignol qui accompagne la douleur et s'efforce de mener progressivement à une consolation évangélique, un apaisement reposant sur une foi moins dictée que ressentie par les auditeurs. Dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie*, le poète rend compte d'une tristesse personnelle et d'une gloire à la fois terrestre et céleste. À la rhétorique du cœur, constamment rappelée par la répétition des refrains lyriques par exemple, se superpose une rhétorique de cour, mettant en valeur la personne d'État qu'était nécessairement Louise de Savoie, mère du roi. Ainsi le vocabulaire de la gloire politique apparaît-il dans le dernier hommage que Colin appelle pour la reine mère :

Venez en France, ô Nymphes de Savoye,
Pour faire honneur à celle, qui valoir
Feit par son los son Pays, et sa voye. (v. 218-220)

Mais même dans ce contexte étatique, le propos est « rabaisé » à la hauteur des bergers, et s'efforce de témoigner de l'impact direct de l'action politique de Louise sur la vie du petit peuple. Ainsi, après avoir recommandé aux Nymphes d'apporter toutes sortes de fleurs pour orner la

tombe de Louise (dont l'énumération, qui forme une couronne de fleurs est un lieu commun médiéval établi²³⁶), il donne un dernier conseil sur la nature des végétaux qu'il souhaite voir :

Et n'oubliez force branches d'Olive :
Car elle estoit la Bergere de Paix.
Laquelle sceut dresser accords parfaictz
Entre Bergiers, alors que par le Monde
Taschoient l'ung l'autre à se rendre desfaictz
A coups de Goy, de Holette, & de Fonde. (v. 239-244)

Contrairement au *Temple d'Honneur et de Vertus*, ce n'est plus l'action guerrière du défunt qui est valorisée (la « holette » n'est pas posée sur le cercueil, la défunte en ayant fait perdre l'usage) mais son pacifisme, justifié à la fois par le fait que le berger pleure une femme (que l'on conçoit mal les armes à la main) et par le rappel historique de la « Paix des Dames » (qui désigne la signature du traité de Cambrai en 1529 mettant fin à la deuxième guerre entre François I^{er} et Charles Quint). L'humilité de l'entreprise pacifique de Louise de Savoie rappelle à la bouche du poète le vocabulaire bucolique (tous les monarques sont des « bergers ») et le ton bas, dans lequel Martineau-Géniéys lisait une parodie et qui correspond plus vraisemblablement à l'illustration d'une proximité entre le poète-berger et sa reine ainsi qu'à l'affect personnel que sa mort cause. De fait, le style de la déploration de Colin oscille entre humilité et grandeur, ce que Thenot ne manque pas de remarquer :

Quand tout est dit, Melpomene allume
Ton stille doux à tristement chanter [...]. (v. 265-266)

Les commentaires de Defaux sur ces vers sont très instructifs. Après avoir convoqué Calliope (v. 21), muse de l'éloquence et de la poésie épique pour Thenot, Colin se voit ici associé à la muse de la tragédie. Ces deux représentantes d'un style haut encadrent une déploration à la tonalité élégiaque, de style plus bas, menée par des bergers dans un cadre bucolique. Defaux rappelle à ce sujet les hésitations d'un Ovide qui, dans ses *Amores* (III, 1) était partagé entre « les grâces plaintives et légères de l'Élégie et l'inspiration sublime de la Tragédie, entre le *levis* et le *gravis*²³⁷ ». Si pour le poète latin ces deux styles s'excluent mutuellement, pour Marot leur alliance permet de concilier un hommage glorieux pour une personne éminente et l'expression simple d'une douleur non feinte, incarnée par un poète qui représente entre autres le petit peuple, ainsi qu'une consolation évangélique désormais dépourvue de dogmatisme. C'est par le style que Marot entend à présent remotiver les lieux attendus de la déploration funèbre, tout en préservant les images des Rhétoriciens qui restent à l'honneur du défunt et qui témoignent de la conscience de

²³⁶ Remarqué par Mayer dans « Marot et l'archaïsme », art. cité.

²³⁷ *OP1*, p. 634, note 25.

la haute responsabilité que constitue, pour un poète de cour, une déploration funèbre sur la mort d'un membre de la famille royale.

L'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie* marque un retour à l'esthétique des Rhétoriciens dans la déploration funèbre, après pourtant une *Déploration de Florimond Robertet* qui condamnait vivement le caractère vide de sens ou « païen » de leurs motifs. Toutefois, la présence presque ostensible des intertextes lemairiens signale que ce retour est tout de même un pas en avant, pour Marot, dans sa réflexion sur la plainte et la consolation. En intégrant désormais un aspect évangélique aux parties et motifs traditionnels de la déploration, il renoue avec une pratique chrétienne que le temps, les poètes, les attentes courtoises avaient fait oublier, jusqu'aux sursauts de Cretin (d'un point de vue thématique, en personnalisant et christianisant sa *Plainte sur le trespas de Byssipat*) et de Lemaire (en réfléchissant sur les moyens d'une consolation à la fois efficace, personnalisée et esthétisée). La vraie innovation de Marot – et cette églogue montre en quoi elle est difficile à mettre en place – c'est de faire coïncider une rhétorique du cœur avec une rhétorique de cour, c'est de revivifier les parties rhétoriques et motifs légitimes des rhétoriciens dans un esprit évangélique, qui rende aussi bien compte de l'expérience personnelle que constitue la mort de Louise de Savoie que de son impact national, en tant que mère du monarque, et de son enjeu spirituel, qui concerne (comme le disait la Mort dans la *Déploration*) « tous humains ». Cela suppose un grand écart stylistique que le poète va s'efforcer de résorber dans d'autres pièces consacrées à des morts de moindre importance (du point de vue de la hiérarchie courtoise) : ce sont les élégies, épîtres de lamentation souvent amoureuse mais qui, de la façon dont Marot construit sa section, comprennent des déplorations funèbres.

5/ Les « élégies déploratives²³⁸ » : exercices de style à la façon de Marot

Composées entre 1532 et 1538, après l'*Eglogue sur le trespas de ma Dame Loyse de Savoie*, les trois « élégies déploratives » constituent un approfondissement des inflexions stylistiques proposées dans cette églogue. Portant sur des personnes moins illustres que la mère du roi (et on a vu, avec Cretin et la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault*, comment la notoriété du défunt conditionne le traitement de la déploration), ces élégies offrent au poète l'occasion de détourner plus librement les attentes de la déploration pour réaffirmer, même sur un sujet tel que la mort, sa poétique tournée vers le *delectare*. S'il est établi que la déploration a pour thème la mort, traitée sous forme de plainte et/ou de consolation, quelles spécificités l'élégie apporte-t-elle ?

²³⁸ Saulnier, dans son étude sur les *Élégies de Clément Marot* (Paris, SEDES, 1952, rééd. 1968), baptise ainsi les trois élégies de Marot qui évoquent la mort.

Sont-elles thématiques (*inventio*), formelles (*dispositio* des parties et lieux communs) ou seulement stylistiques (*elocutio*) ? Comment Marot comprend-il ce genre poétique (qu'il inaugure en français²³⁹) par rapport aux déplorations variées qu'il a déjà pu composer ?

Le rapport de l'élégie à la déploration n'est pas évident chez Marot. Les modifications éditoriales successives du poète, au sujet des trois élégies déploratives (« De la mort de Anne Lhuillier, qui par fortune fut bruslée dormant en son Lict », « Du riche Infortuné Jacques de Beaune, Seigneur de Semblançay » et « De Jehan Chauvin Menestrier, qui fut noyé ») rendent compte de la complexité de cette question. En effet, les trois élégies déploratives n'ont pas toujours compté au nombre des « Élégies » de la section qui apparaît dans *La Suite de L'Adolescence clémentine* en 1533-1534. Dans cette édition, les élégies portant sur la mort d'Anne Lhuillier et de Semblançay figurent dans la section intitulée « Le Cimetiere, autrement les épitaphes », et portent le titre non d'« élégie » mais de « complainte ». Ce n'est que dans l'édition des *Œuvres* de 1538 que la section « Cimetiere » ne comprend plus que des épitaphes et que ces « complaintes » changent de titre pour compléter la section des « Élégies » (où elles sont numérotées respectivement XXII et XXIII). Quant à l'élégie portant sur la mort de Jehan Chauvin, elle apparaît dans le recueil offert à Montmorency en 1538 sous le titre d'« élégie » et est directement éditée dans la section « Élégies » de *La Suite de L'Adolescence clémentine* dans les *Œuvres* de 1538, sous le numéro XXIV²⁴⁰.

Dans son *Art poétique françois*, Sébillet, porte-parole posthume et premier commentateur de l'œuvre marotique, témoigne de cette difficulté à traiter l'élégie comme une forme ou un thème particulier. En effet, il associe « complaintes et déplorations », dans le chapitre qui leur est consacré, à l'élégie :

Complaintes et deplorations sembleroient estre comprises soubz l'élégie, qui ne les sonderoit au vif. Car l'élégie proprement veut dire complainte. Mais les usages et différentes sortes d'icelles me contraignent t'en faire traité particulier²⁴¹ [...].

Et le poéticien d'énumérer les différentes sortes de complaintes chez Marot : épitaphes, églogues et autres déplorations plus ou moins longues que nous avons recensées, mais aussi élégies. C'est d'emblée dire la confusion entre l'élégie comme catégorie englobante (mais selon un critère rhétorique, tonal ?) et sous-catégorie (*a priori* plutôt formelle) de la déploration. L'élégie, pour

²³⁹ Dans son étude intitulée *Élégie. The Fortunes of a Classical Genre in Sixteenth-Century France* (The Hague-Paris, Mouton, 1975), John E. Clark cite différents poètes antérieurs à Marot (tels Jean d'Auton ou Guillaume Michel de Tours) qui appellent « élégies » des déplorations ou des épitres dont la caractéristique commune est surtout le *pathos* du ton. Il souligne toutefois que par leur nombre, leur qualité et le prestige de leur auteur, les élégies de Marot sont l'illustration la plus précoce et la plus importante du genre.

²⁴⁰ Dans cette édition apparaissent en outre les élégies amoureuses XXV, XXVI et XXVII, cette dernière figurant également dans le recueil offert à Montmorency.

²⁴¹ *Art poétique françois, op. cit.*, p. 178.

Sébilllet, quoiqu'elle soit absente de la production des Rhétoriciens, « semblerait » constituer chez Marot la pièce funèbre standard dont les églogues ou épitaphes sont des variantes. À défaut de rendre fidèlement compte de l'histoire littéraire, ces remarques de Sébilllet renseignent toutefois précieusement sur la perception des déplorations funèbres de Marot, en particulier de leur forme plus réduite par rapport aux prosimètres des Rhétoriciens et de leur style moins élevé. En effet, le chapitre sur l'épigramme de Sébilllet caractérise ce genre par une tonalité « triste » (p. 154) – quoiqu'il n'évoque que les plaintes amoureuses et non funèbres – et la rapproche de l'épigramme, dans sa forme (décasyllabes à rimes plates) et son énonciation (expression du sujet). L'épigramme se situe donc entre la complainte et l'épigramme, ce dont rend parfaitement compte la disposition de cette section dans *La Suite*, où elle se trouve entre les déplorations funèbres (dont elles partagent le thème et le ton) et les épigrammes (qui leur ressemblent par le style et l'énonciation²⁴²). Enfin, pour accroître encore ce flou qui entoure la définition de l'épigramme et la caractérisation de son contenu, rappelons avec Defaux²⁴³ que l'épigramme est à l'origine, dans l'Antiquité, un genre dual : non seulement elle peut aussi bien exprimer la joie que la tristesse,

²⁴² Ces caractéristiques se trouvaient déjà en grande partie dans « La complainte de Gennes sur la mort de Dame Thomassine Espinolle, Genevoise, Dame intendy du Roy, avecques l'Épigramme et le Regret » de Jean d'Auton (*Chroniques de Louis XII*, t. 4, éd. R. de Maulde la Clavière, Paris, Renouard, 1895, p. 13-25). Alors qu'il narre les hauts faits du règne de Louis XII, le chroniqueur interrompt son récit pour y insérer une pièce funèbre en l'honneur de la défunte, aimée du roi, qui doit lui apporter « agreable passe temps » (p. 26). Cette pièce funèbre comprend une partie allégorique et mythologique, au cours de laquelle les dieux reçoivent la défunte ; ensuite la ville de Gênes exprime sa « complainte elegiacque » (p. 16), avant une épigramme de Thomassine Espinolle à la première personne et les « regrets » de Louis XII, formulés dans une ballade et un rondeau. De fait, le qualificatif « elegiacque », repris à la fin du texte (p. 26), semble moins porter sur l'ensemble de la composition funèbre que sur les parties de *lamentatio* (celles de Gênes et celles du roi). L'épigramme détermine alors un ton plaintif, une énonciation à la première personne, caractéristiques qui supposent, d'un point de vue rhétorique, une absence de *consolatio*. Cela constitue, dans la déploration de d'Auton et par rapport à notre étude des Rhétoriciens, une originalité – mais le recours à l'épigramme, au détriment des attendus rhétoriques de la déploration funèbre, est peut-être cela même qui doit apaiser la douleur du roi, destinataire privilégié de cette composition funèbre, de laquelle, on l'a vu, il tire « agreable passe temps ». La consolation, dans l'épigramme, tient peut-être précisément dans sa vocation de *delectare* : il faudrait alors inclure sous cette appellation épigrammatique l'*incipit* mythologique de d'Auton qui, quoique caractéristique des grandes déplorations funèbres des Rhétoriciens, fonctionne déjà comme un moyen d'alléger la peine (c'est exactement ce que l'on a remarqué à propos des amplifications de *La Couronne Margartique* de Lemaire, sauf qu'ici nul discours délibératif ne vient renforcer un soulagement qui tient désormais au seul *delectare* du texte). Ces remarques sur le ton, l'énonciation et la rhétorique de d'Auton permettent à la fois de contextualiser la réflexion rhétorique et poétique de Marot, mais aussi de mesurer son inventivité (évangélique), en particulier dans l'exploitation du *placere* de ses compositions funèbres.

²⁴³ *OP1*, notes p. 637 sq. Voir aussi sur ce sujet Noiro, « Entre deux airs », *op. cit.*, partie II, chap. III « Le *pathos* atténué de l'épigramme marotique : pour un lyrisme éthique », p. 229-288.

mais en plus Horace, dans son *Art Poétique*, indique que le distique élégiaque est propre à exprimer une plainte puis la satisfaction de la récrimination²⁴⁴.

À partir des remarques sur cette confusion entre déploration et élégie, dans le geste éditorial de Marot et chez son commentateur, nous allons étudier les trois élégies déploratives comme les manifestations extrêmes de l'idéal stylistique humble de Marot composant sur la mort, dans des pièces dénuées des contraintes rhétoriques du discours adressé. Parce que ce genre n'a guère de sources directes chez les Rhétoriciens, nous travaillerons à partir des études menées par Corinne Noirot sur le style moyen des élégies et par George Joseph sur ces élégies déploratives²⁴⁵, afin de déterminer les enjeux du style et du ton recherchés par Marot dans ces trois pièces.

Les élégies déploratives se présentent comme des déplorations sans nécessité : non adressées, elles ne cherchent pas à faire part d'une vive douleur ou au contraire à consoler de celle-ci. Elles sont entièrement tournées vers le mort (dont les vertus font l'objet d'un hommage, ce que rend plus sensible l'élégie XXIV, où c'est Semblançay qui s'exprime depuis le gibet), mais aussi vers la mort, expliquée de façon allégorique, plus exactement fabuleuse. Ainsi l'incendie qui a tué Anne Lhuillier s'explique-t-il par une vengeance de Vénus, qui, frustrée de ne pouvoir toucher la chaste femme avec son feu métaphorique, fait appel à Vulcan pour l'atteindre « de son chault feu (bien autre qu'amoureux) » (v. 25). De même, Semblançay se présente en victime de la Fortune, qui l'a élevé aux plus hautes charges d'une main, tandis que de l'autre elle « filoit une Corde » (v. 6) pour le pendre, inversant l'activité des Parques, qui élaborent et rompent le fil de la vie. Enfin, Jehan Chauvin est victime d'une autre vengeance divine, celle des dieux aquatiques qui redoutent que le charme de ses chansons ne séduisent leurs compagnes « jusqu'à les faire yssir de la clere unde » (v. 7).

Cette *narratio*, visant à donner sens à une mort brutale, inattendue (revers du Trésorier général des Finances Semblançay), héroïque ou accidentelle (incendie ou noyade), est un lieu commun des déplorations des Rhétoriciens. Lemaire l'exploite largement au début de *La Couronne Margaritique*, pour expliquer la mort par refroidissement de Philibert le Beau à l'occasion d'une partie de chasse. Ce lieu ne figurait pas dans les premières déplorations de Marot (de la *Complaincte du Baron de Malleville* à l'*Églogue sur le trespas de ma Dame Loyse de Savoye*), certainement

²⁴⁴ D'Auton semble pointer cette dualité en faisant de sa « complaincte » un « agreable passe temps ». Ajoutons qu'il appelle le rondeau de lamentation de Louis XII « épigrame » (p. 25) : cette appellation « à l'antique » d'une forme poétique propre au français suggère que le terme « élégie » est peut-être aussi employé pour sa connotation antiquisante et donc noble. Marot, qui compose aussi des épigrammes qui ne sont pas des rondeaux, qui traduit Ovide (le modèle par excellence de poète élégiaque), n'est sans doute pas insensible à ces connotations lorsqu'il crée sa section d'« élégies », comme nous le montrerons plus en détail dans notre dernière partie.

²⁴⁵ « Rhetoric, Intertextuality and Genre in Marot's *Elégies déploratives* », *Romanic Review*, 72, 1981, p. 13-25.

parce que le jeune poète, comme le soulignera la *Déploration de Florimond Robertet*, rejette alors ces allégories éculées qui offrent un sens à la mort au détriment de sa dimension spirituelle réelle, mais aussi parce que jusqu'à présent les morts dont il a écrit les déplorations n'étaient guère héroïques ou brutales, n'offraient que peu d'intérêt pour une *narratio*.

Or dans les trois élégies déploratives, ce sont des morts inattendues, rapides, qui suscitent explication et imagination. Celle-ci se traduit par des *narrationes* plaisantes. On revient alors à la nature antique de l'élégie, faisant alterner larmes et rires. Joseph montre ainsi que ces récits volontiers spirituels reposent sur des jeux onomastiques, comme si le nom des morts appelait logiquement les circonstances de leur décès : Anne Lhuillier ne peut éteindre le feu réel qui la consume, Semblançay ne peut se fier aux apparences trompeuses de la Fortune²⁴⁶. Les jeux d'esprit y sont légion : dans l'élégie XXII, outre la superposition des feux métaphoriques de Vénus et réels de Vulcan, il faut rappeler la chute de la fable, qui présente sous forme de trait d'esprit ce qui aurait pu être l'utilité pratique des larmes du mari d'Anne, si quelqu'un les avait eues à sa disposition au moment fatal : « En fait assez pour ce feu amortir » (v. 38). Causées par l'amour (feu métaphorique), ces larmes auraient pu permettre d'éteindre le feu réel. On retrouve ces larmes dans l'élégie XXIV, et elles surenchérisent sur le sort de Chauvin : après qu'il a été noyé par les divinités aquatiques jalouses, les nymphes qui le pleurent confirment son asphyxie en ajoutant « nouvelles eaves » (v. 26). Dans l'élégie XXIII, ce sont les figures de style et rimes équivoques qui rendent compte de façon à la fois poignante et plaisante des revers de l'existence et soulignent l'apparence trompeuse des choses autant que des mots, comme le montrent ces vers :

[...] mes Enfans, lesquels (helas) j'avoye
Hault eslevé en honneur, et pouvoir,
Hault eslevé au gibet m'ont pu veoir. (v. 10-12)

L'antanaclase sur l'expression « hault eslevé », que renforce la reprise anaphorique en début de vers, souligne le brusque retournement de la Fortune, qui fait passer du « pouvoir » au tableau du gibet (« pu veoir »). Cette rime presque équivoque fonctionne comme la révélation du dessous du sens et des sons, dont l'aspect glorieux peut cacher une triste réalité. Peu fréquentes dans l'œuvre de Marot (en comparaison avec les Rhétoriqueurs), les rimes équivoques sont bien présentes dans cette élégie et revêtent ce sens particulier dans un contexte travaillant les faux semblants : citons à titre d'exemple la rime entre « misericorde » et « misere, & corde » (v. 25-26) ou encore entre « ans vieulx » et « Envieulx » (v. 31-32). Chaque fois, l'écho de la rime désamorce la réalité noble présentée au premier vers et montre les vices cachés par des apparences trompeuses. D'autres

²⁴⁶ Voir aussi sur ce point l'étude de François Rigolot de l'épigramme « Du lieutenant criminel de Paris et de Samblançay » dans *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p. 68-78.

jeux d'échos sonores visent encore à dévoiler ce qui se dissimule sous la gloire du Trésorier général des Finances :

Mon col qui eut l'accol de Chevalier,
Est accolé de trop mortel collier [...]. (v. 45-46)

La marque de dignité (« l'accol de Chevalier ») devient le symbole de la déchéance (le « mortel collier »). Enfin, un dernier jeu de mot, qui repose sur l'homophonie entre l'action de Fortune et les charges du gouverneur de Touraine, renverse une ultime fois la perspective, puisque l'expression de la disgrâce de Semblançay précède le rappel de sa valeur :

Mais à ma mort on peult bien veoir adoncques
Un des grans tours, que Fortune me fait oncques.
Long temps me fait appeller Roy de Tours [...]. (v. 57-59)

Jeux de mots (antanaclase, dérivation ou homophonie) ainsi que rimes équivoques sont autant d'ornements plaisants et significatifs de cette fable portant sur les vicissitudes du destin et l'aspect trompeur des apparences. L'aspect singulièrement grinçant des équivoques fait écho au retournement particulièrement cruel de la Fortune. C'est la trace sonore et visuelle, dans le poème, de cette inadéquation malséante entre ce qui était attendu et ce qui est arrivé : elles sont porteuses d'un malaise, d'un scandale transfiguré par la fable et qui se traduit par le rire. Dans ce petit genre qu'est l'épigramme (par sa taille et par son ton), les jeux verbaux ne révèlent plus, avec gravité, un climax de douleur réelle comme c'était le cas chez les Rhétoriciens : l'équivoque, devenue plus légère, familière et même ludique (depuis les épigrammes de Cretin notamment), est réutilisée dans ce sens humoristique et réflexif par Marot²⁴⁷, dans un genre à la croisée de l'épigramme (familière) et de la déploration – ou plus exactement de l'épigramme, ce que suppose l'emploi de la première personne dans l'épigramme de Semblançay.

Ces *narrationes* humoristiques, fabuleuses par le personnel mythologique convoqué et par leur contenu non dépourvu de morale, prennent le pas sur la déploration à proprement parler. Un tel débordement d'un lieu souvent présent, mais jamais indispensable dans une déploration, est possible dans ces épigrammes parce qu'elles traitent de morts sinon fictives du moins peu illustres, ou dont on veut précisément amoindrir l'importance, voire le caractère scandaleux, comme c'est le cas pour l'exécution du Trésorier général des Finances tombé en disgrâce malgré un service jusqu'alors irréprochable²⁴⁸. Ainsi, ces *narrationes* spirituelles refusent le registre élevé sinon pour le

²⁴⁷ Nous reviendrons plus longuement sur cette spécialisation de l'équivoque de Cretin à Marot, désormais associée au ton bas et à l'humour, dans notre dernière partie.

²⁴⁸ L'article de Joseph explique précisément comment Marot, sur ce sujet épineux, prend soin de ne pas s'engager. S'étendant largement sur les revers de la Fortune et sur la description du pendu, la question de la culpabilité ou de l'innocence de Semblançay est évacuée au profit de deux vers mettant en balance la ténuité de la faute du serviteur (qui est donc tout de même entérinée) comparée à la somme et à l'efficacité de son travail : « Car elle [Justice] ayant le mien criminel vice / Mieulx espluché que mon passé service »

désamorcer, dans une perspective burlesque : les hautes divinités complotent par jalousie et par esprit de vengeance, les « regretz doloireux / Partans du cuer du Riche malheureux » (Semblançay, v. 51-52) sont exprimés par un cadavre dont le corps pendu est agité par le vent (v. 39-40), ce qui ne manque pas d'évoquer la « Ballade des pendus » de Villon et son humour noir, qui n'ôte rien cependant à la sincérité de la prière qui en constitue le refrain.

De plus, ces *narrationes* si développées changent de fonction par rapport à celles que l'on trouvait encore chez Lemaire : il s'agit moins d'expliquer pourquoi le sort s'acharne sur l'illustre protectrice du poète (comme dans *La Couronne Margaritique*) que d'offrir un conte en rapport avec la situation présente (dont on ne nie pas l'aspect tragique), et qui prête néanmoins à sourire. Noirot parle ainsi du ton « doux-amer » de ces élégies, qui, bien qu'elles évoquent des morts injustes, brutales et pathétiques, n'en oublient pas de rire de l'ironie du destin. Ce ton est le plus à même de concilier la tristesse d'une mort et l'espoir qu'elle suscite pour l'âme enfin délivrée. En effet, la morale de ces fables rappelle toujours que si le corps est victime d'une fin ironique et tragique, l'esprit ne subit jamais ces revers. Ainsi le feu ne touche que le corps d'Anne Lhuillier et non son âme :

Et en dormant son beau corps a bruslé,
Duquel adonc l'âme noble s'osta,
Et toute gaye au Ciel luyant saulta
Sans se sentir du feu de Vulcanus,
Encores moins de celuy de Venus. (v. 28-32)

Non seulement l'âme de la chaste femme n'est pas affectée par les tourments charnels (de différentes natures) mais en plus elle se réjouit d'accéder au ciel. La dissociation de l'âme heureuse et du corps malmené se retrouve dans l'élégie de Semblançay, quoique sur le mode du souhait :

Priez à Dieu (ô Peuple venerable)
Que l'âme soit traictée sans esmoy
Mieulx que le corps [...]. (v. 62-64)

La description du corps pourrissant du vieillard, comme celle du corps brûlé d'Anne Lhuillier, doit renforcer l'opposition entre une mort terrestre ignoble et risible et un traitement de l'âme noble et la remettant à sa vraie place. Cette opposition est encore présente dans l'élégie pour Jehan Chauvin, dont les « Amys »

Ont rendu gloire, et immortelles grâces
De l'avoir mis hors des terrestres places
Pleines de maux, pour le loger en lieu,
Où plus n'endure, ni n'offense Dieu. (v. 31-34)

(v. 23-24). Ce sera évidemment très différent dans l'épigramme sur le même sujet, où le déséquilibre entre le zèle du serviteur et l'oppression subie pour une telle faute ira jusqu'à l'inversion des rôles moraux.

La dimension évangélique de l'élégie pour le ménestrier est alors évidente. On comprend dès lors l'intérêt des récits plaisants pour rendre compte d'un événement pourtant communément triste : la joie du récit précède et annonce celle de la délivrance du monde de péché. Noiroit lit ainsi ces élégies comme la mise en scène du motif de la gélodacrye, ce mélange de joie et de peine qui caractérisait déjà ton de l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie*. La gélodacrye appliquée aux élégies fonctionne en effet de la même façon que pour la mort du Christ, pathétique, mais dont le sens (sauver les hommes du péché) suscite la joie²⁴⁹. Dans les élégies, les morts sont aussi tragiques, mais leur explication est volontairement humoristique, pour rappeler leur nature profondément joyeuse²⁵⁰ (au sens évangélique du terme). Le *delectare* des *narrationes* facétieuses a toujours une fonction consolatoire, non parce qu'il fait oublier un instant la mort (comme dans *La Couronne Margaritique*) mais parce qu'il rappelle, sans grands renforts de doctrine comme dans la *Déploration de Florimond Robertet*, que la mort du corps n'est rien, grâce au sacrifice du Christ²⁵¹.

En conséquence, ces trois élégies déploratives et leurs fables constitutives apparaissent comme la quintessence de la pensée et du style marotiques sur la mort : la modestie du ton de l'écrivain, partagé entre regret et sourire de l'ironie du sort, fait écho à la pensée évangélique de la mort, qui mélange pleurs et joie, perte et retrouvailles du Christ. Mais Marot finit, en les rangeant avec les élégies – et en effet, tout dans leur ton « doux-amer » justifie ce choix, si l'on revient à une définition antique du genre –, par placer ces trois fables déploratives du côté de la fiction (voire de l'amour²⁵²). Fait exception l'élégie de Semblançay, mais dont l'aspect fortement littéraire (équivoques, réécriture de la « Ballade des pendus ») ainsi que son inclusion dans une section favorisant la fiction (contrairement aux épitaphes qui se présentent, chez Marot, à bien des égards

²⁴⁹ La traduction des *Tristes vers de Philippe Beroalde*, placée au début de *L'Adolescence clémentine*, fait de cette ambivalence de la mort, paroxystique à propos de celle du Christ, l'horizon de pensée de toute la poésie funèbre de Marot.

²⁵⁰ Ces élégies préfigurent, sur un mode tout à fait mineur, le saisissant tableau du cinquième livre des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, où Coligny rit et fait rire, au ciel, du spectacle grotesque de sa décapitation (éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Champion, 2006, livre V, p. 617, v. 831-836). Bien que ce rire soit distinct de celui de la joie évangélique, il met aussi en exergue l'insignifiance des actions et des vies humaines face à la vraie foi.

²⁵¹ On mesure ainsi la profondeur des partis-pris poétiques et rhétoriques de Marot par rapport à Jean d'Auton (qui n'est évidemment pas évangélique), dont l'élégie atténue au mieux la peine de son destinataire, allège (très peu) le ton grandiloquent des déplorations des Rhétoriqueurs, mais ne constitue pas un renversement aussi radical de la sensibilité du poète par rapport à la mort.

²⁵² Joseph (art. cité) démontre ainsi comment le thème de l'amour, qui caractérise l'élégie à la Renaissance, bien plus que la thématique funèbre, parcourt ces trois élégies, à travers des jeux de jalousie et de séduction de la part de Vénus, des divinités aquatiques mais aussi de Fortune sur leur trois victimes. Déjà Clark, à propos de « La complainte de Genes » de d'Auton, supposait que l'emploi du terme « élégie » s'expliquait par le contexte amoureux (*Élégie. The Fortunes of a Classical Genre in Sixteenth-Century France*, *op. cit.*, p. 21) : cela s'ajoute aux raisons que nous avons avancées plus haut.

comme un tableau de la cour de François I^{er}) charge cette référentialité d'une dimension comique, apologétique et provocatrice²⁵³. D'un côté, le brusque revers de fortune de Samblançay s'en trouve banalisé, mais d'un autre, cette banalité devient scandaleuse dans ces circonstances historiques. De fait, s'il faut certainement rattacher ces élégies déploratives aux épitaphes dans l'usage que Marot fait de celles-ci, c'est seulement par leur aspect moral et spirituel. En resserrant la forme, Marot, guidé par son goût pour l'épigramme, s'attachera d'ailleurs de plus en plus aux épitaphes, un genre funèbre très différent (d'un point de vue formel) des déplorations, mais dont l'écriture est tout autant nourrie du mélange entre rhétorique de cour et rhétorique du cœur, travaillé et retravaillé par Marot durant toute sa carrière. Les élégies apparaissent donc comme une nouvelle expérimentation poétique de Marot, dont il entrevoit les limites. C'est ce qui nous fait parler, de nouveau, d'exercices de style (par opposition à l'expression d'un devoir de courtisan) : on y retrouve les inflexions stylistiques entrevues dans les grandes déplorations ainsi que leurs raisons éthiques et religieuses, mais ces poèmes ne sont pas des discours adressés, cherchant à rendre dignement hommage à une personne vue comme illustre, ni à créer de l'empathie auprès des proches (que ce soit par la consolation ou, comme le faisait Marot dans *L'Adolescence clémentine*, par la surenchère de regrets). La mort est racontée mais elle n'est pas vécue, aussi la question de la pragmatique de la déploration ne se pose pas plus que celle de sa rhétorique. Cela revient, pour Marot, d'une certaine façon, à affirmer des principes sans se confronter à leur application réelle qui suppose, on l'a vu avec l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie*, des aménagements entre des réactions immédiates et plus réfléchies, des attentes courtisanes légitimes et la volonté d'exprimer une pensée singulière et intransigeante. Cet art de la conciliation guidera l'écriture de la dernière grande déploration marotique : la *Complainte de Guillaume Preudhomme*.

6/ La Complainte de Monsieur le General, Guillaume Preudhomme ou la déploration de la Grande Rhétorique

Composée en 1543, soit à l'extrême fin de la carrière poétique de Marot et alors qu'il est en exil, la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, en dépit de toutes les inflexions que le poète quercinois

²⁵³ Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer l'élégie de Marot à l'épitaphe que Bouchet compose pour Semblançay dans ses *Annales d'Aquitaine* (Poitiers, Jean et Enguilbert de Marnef, 1557, 232 r^o-v^o) : Jacques de Beaune y décrit d'abord les revers de fortune par une série d'antithèses, avant de procéder à une brève autobiographie (dans laquelle d'ailleurs il ne remet pas en question sa culpabilité). Le sens y est figé, contrairement à l'élégie de Marot, ouverte au mythe et au jeu, exhibant les décalages, ce que favorise (ou sanctionne) son exclusion de la section des épitaphes.

a pu porter au genre de la déploration funèbre, se présente comme la plus « rétrograde²⁵⁴ » de ses compositions : le songe encadrant ou la canonisation du défunt sont autant de lieux communs faisant leur réapparition dans la poésie funèbre de Clément. En même temps, et par là même, elle est la plus sensible aux enjeux éthiques dont l'importance est croissante dans l'œuvre de Marot. Celui-ci pleure à nouveau la mort d'un haut fonctionnaire d'État. Dans la continuité de la *Déploration de Florimond Robertet*, il est toutefois moins présenté en serviteur zélé du roi que comme protecteur, père, et ami de la poésie. C'est en vertu de ces trois qualités que Marot, également fils de poète, est fondé à exprimer ses regrets et sa consolation, non au peuple ou à la cour, mais au propre fils de Preudhomme. Recréant un panthéon poétique dans lequel il inscrit le défunt, ses maîtres et lui-même, Marot, à la suite de l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie*, allie dans cette complainte les lieux traditionnels et les aspects glorieux de la déploration courtisane avec une attention pour la singularité de l'amateur de poésie et du proche à consoler.

Toujours dans le souci de montrer comment Marot fait évoluer, de l'intérieur, la déploration funèbre et en nous appuyant sur l'étude des déplorations de Cretin et Lemaire, nous nous attacherons à examiner le traitement des intertextes de cette déploration à l'aspect volontiers « archaïque²⁵⁵ ».

- **La *Plainte sur le trespas de Byssipat* comme modèle**

Ce n'est pas un hasard si Cretin guide Preudhomme aux « Champs Elysiens », car la *Complainte de Guillaume Preudhomme* est en grande partie une réécriture de la *Plainte sur le trespas de Byssipat*. L'insistance sur la coprésence de tant de « Guillaume » dans les « champs Elisiens » marotiques est directement inspirée des vers de Cretin :

Guillaume de Loris [...]	C'est ung Guillaume, il en portoit le nom,
Duquel aussi nous deux portons le nom,	Dont mieux l'aymoit [...].
Dont mieulx je l'ayme [...].	(<i>Plainte sur le trespas de Byssipat</i> , v. 115-116)
(Complainte de Guillaume Preudhomme, v. 66-69)	

Marot signale d'ailleurs cet intertexte en renvoyant ensuite à d'autres Guillaume : Du Bellay, Budé, mais aussi « Bissipat » en personne (v. 118). Celui-ci est, à la suite de Cretin, présenté comme un poète « que neuf soeurs allaictèrent », nourri par les muses.

Au-delà de cet intertexte indubitable, d'importants échos lient par ailleurs les deux déplorations funèbres. Tout d'abord, Marot, comme Cretin, loue l'efficacité avec laquelle le

²⁵⁴ C'est aussi l'avis, reformulé, de Martineau-Génieys dans *Le thème de la Mort*, *op. cit.*, p. 512-515.

²⁵⁵ Nous réservons pour la dernière partie l'étude de la construction de son héritage poétique par Marot, façonnant l'histoire littéraire française des origines à sa génération.

défunt accomplissait son labeur au service du royaume. Preudhomme n'est pas mort sur un champ de bataille, toutefois son travail fut d'une toute aussi grande importance :

C'est le second de qui les mains loyales
Seules ont eu des finances Royales
Gouvernement. Or les a il laissées,
Mieux qu'avant luy en ordre bien dressées [...]. (v. 93-96)

Concernant la question toujours délicate des comptes du royaume, affirmer que la santé des « finances royales » s'est améliorée sous son service est un éloge de grande valeur. Mais cette louange en annonce une autre, dont la grandeur est exprimée par comparaison avec l'efficacité de fonctionnaire de Preudhomme. En effet, comme Byssipat, Preudhomme se caractérise par son goût pour la poésie, qui enrichit le portrait d'un homme déjà bien orné. Ainsi la poésie, pour Guillaume Preudhomme :

C'est le plaisir où il se delectoit
Quand du Roy Franc servant fidele estoit [...]. (v. 89-90)

Au-delà d'un *negotium* accompli avec talent, c'est l'*otium* du défunt qui lui vaut le respect du poète qui compose en son honneur. Ce loisir constitue en outre la singularité du défunt, et, comme dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat*, c'est cela qui lui vaut le titre de gloire outre-tombe :

Heureux esprit (ce luy va Cretin dire)
Quelle raison plus tost vers nous te tire,
Que par devers tant d'espritz excellens
Qui sont icy, jadis tous opulens,
A toy pareilz, & Conseilliers royaulx,
Desquelz tu fuz, voyre des plus loyaulx ?
Il luy respond : O âme debonnaire,
Penser me fais au labeur ordinaire
Que j'eu au monde : & parmy eulx estant
J'y penserois encores tant, & tant,
Que le record de ces sollicitudes
Me priveroit des grans beatitudes
Qui sont ceans. Je cherche les delices
Qui aux espritz sont duysans & propices.
Je cherche joye, & repos, & sçavoir,
Où les peult on mieulx qu'entre vous avoir ? (v. 47-62)

Ce sont bien les tâches « ordinaire(s) », effectuées par des fonctionnaires qui sont tous « pareilz » (même si Preudhomme les excède en vertu car il est « des plus loyaulx ») que rejette le poète chargé de célébrer le défunt. En effet, la vraie particularité et par conséquent la vraie gloire de Preudhomme lui viennent de son amour pour les poètes, qui permet également de lui supposer l'accès à un paradis de lettrés plus apte à assurer le fils du bonheur outre-tombe de son père (fait de « beatitudes », « delices », « joye, & repos, & sçavoir » qui ne se trouvent que parmi les poètes), et donc de le consoler. Célébrer l'amateur de poésie en Preudhomme permet donc de singulariser

l'homme et de le détacher de sa fonction : non seulement il effectuait son travail au sein de la cour avec talent – c'était également le cas de Robertet –, mais en plus il avait un goût particulièrement prononcé pour la poésie – qui n'est pas tant mis en valeur dans la *Déploration de Florimond Robertet*, du moins qui ne sert pas de moteur à la déploration. On voit d'emblée comment la réécriture de Cretin, accompagnée des lieux communs tels que le songe encadrant ou la canonisation du défunt n'est pas pour Marot une façon de « rétrograder » mais d'avancer dans sa réflexion sur la composition d'une déploration funèbre qui soit la plus éthique possible, c'est-à-dire respectant le plus possible la singularité du défunt et du poète qui la compose. La *Plainte sur le trespas de Bysipat* sert de modèle sur un sujet largement traité par les Rhétoriciens mais inédit pour Marot (si l'on excepte les épitaphes) : pleurer un poète, du moins un « enfant d'Apollon ».

En outre, l'idée selon laquelle les vertus du défunt s'incarnent dans sa descendance et perpétuent son souvenir est au cœur de la *Complainte de Guillaume Preudhomme* et semble directement inspirée des strophes finales de la *Plainte sur le trespas de Bysipat*, où figure déjà l'argument humaniste²⁵⁶ de la survie du père dans le fils :

De toy ne veulx, pour toute recompense,
Fors qu'en vertuz sois ton Pere ensuivant,
Si qu'on le voye encor, en toy, vivant. (v. 154-156)

Comme chez Cretin, un père ne meurt pas si le fils en perpétue les vertus, les imite. La *Complainte de Guillaume Preudhomme* s'ouvre sur un décès et se termine sur une image de vie. Entre temps, le songe s'est clos et Marot y a expliqué comment l'œuvre du fils pouvait prolonger celle du père, d'une façon qui n'est pas sans rappeler l'adresse de Cretin aux enfants du défunt pour leur enjoindre de faire « vivre et reflourir son nom » (v. 578).

• L'approfondissement du modèle

Marot va plus loin que Cretin dans son traitement à la fois de la mort du poète (du moins grand amateur) et dans la présence du fils pour perpétuer sa mémoire. D'abord, comme Cretin qui choisit les proches auxquels il s'adresse (dans la dernière partie de sa *Plainte sur le trespas de Bysipat*) afin de leur proposer une consolation particulièrement personnalisée et donc efficace, Marot limite les destinataires directs de son poème, tant et si bien qu'il n'en reste qu'un : le fils de Preudhomme. D'autres lecteurs sont bien envisagés, tel que « ce Val » (v. 149), mais ce n'est que dans un second temps, pour une « seconde veuë » (v. 152) qui s'attache moins au geste rhétorique de la déploration qu'à son caractère esthétique : le gendre de Preudhomme est en effet caractérisé par son « esprit » (v. 150) et non par sa douleur. Ensuite, Marot creuse la question déjà posée par Cretin de la légitimité du poète à s'exprimer, en ce que cela conditionne la justesse de l'hommage

²⁵⁶ Voir aussi, par exemple, *Pantagruel*, chapitre VIII.

et de la consolation. Pour ce faire, Marot redouble le lien père-fils pour l'appliquer à sa propre expérience, et par là justifier sa posture de consolateur.

En effet, c'est parce que Clément Marot s'adresse à un fils en deuil qu'il possède l'autorité pour parler, étant lui-même orphelin depuis des années. Dès les premiers vers du poème, afin d'introduire le cadre du songe, le poète rapproche Guillaume Preudhomme, père de Louis, de l'image de son propre père :

Unique filz de Preudhomme, dont l'âme
Ces jours passez soubz la funebre lame
Laissa le corps, escoute un peu comment
Celle du mien s'en vint en un moment
Bien tost apres en mon lict m'apparoistre,
Et les secretz qu'elle me fit congnoistre. (v. 1-6)

Fort de cette expérience du deuil et du songe, et des « secretz » qu'elle lui a révélés, Marot va introduire Louis Preudhomme dans son rêve pour lui expliquer le devenir de l'« âme » de son père et comment il peut survivre dans son esprit après la mort. La présence même d'un fils est la clé de ce paradoxe : c'est certainement ce que met en valeur l'étrangeté syntaxique de ces premiers vers. En effet, le pronom « mien », dans la bouche de Clément, ne peut renvoyer qu'à Jean (l'âme, qui s'exprime au vers suivant, appelle le poète « filz »). Toutefois, d'un point de vue rigoureusement grammatical et syntaxique, « mien » est anaphorique de « Preudhomme ». Sa caractéristique unique – et sous-entendue par la présence du mot « filz » au même vers – est, alors, d'être père. C'est ainsi que le pronom « mien », qui renvoie à Preudhomme, peut, lorsque Clément l'emploie, renvoyer à un autre père, Jean. Ce brouillage syntaxique crée un raccourci entre la présence d'un fils et la fonction de père.

Ce double aspect de l'*éthos* de Marot (fils et poète), qui justifie particulièrement sa prise de parole, compense et dépasse même les marques d'amitié envers Byssipat par lesquelles Cretin ponctuait sa déploration. Célébrer en Preudhomme non une fonction étatique mais la poésie lui permet d'accéder à un paradis non matériel, mais spirituel, littéraire : plus personnel en somme, donc plus propre à consoler le fils endeuillé. En conséquence d'un tel dispositif éthique, entièrement au service de la consolation, on ne trouve nulle lamentation dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme* : le songe projette directement les protagonistes aux « champs Elisiens » chargés d'assurer la pérennité du souvenir de Preudhomme après sa mort, et une fois le poète éveillé, il enjoint au fils de perpétuer son souvenir ici-bas. Se plaçant après la mort de Preudhomme et non face à sa mort, la *Complainte de Guillaume Preudhomme* – comme son titre ne l'indique pas – est toute tournée vers la consolation. On est loin du rondeau « Aux Amys, & Sœurs de feu Claude Perreal, Lyonnois », qui refusait précisément la consolation au nom de la proximité avec le défunt et sa famille : ici cette familiarité est ce qui la motive.

Enfin, le caractère personnel de cette déploration ne s'affirme pas en dépit des conventions du genre mais grâce à ces dernières. C'est parce que Preudhomme était amateur de poésie que Marot a recours à tous les lieux des Rhétoriciens, contrairement à Cretin qui, pour ce même motif, les mettait à distance dans sa *Plainte sur le trespas de Byssipat* et plus encore dans sa *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault*. De même que les vers des « vieux Poètes Galliques » (v. 15) « soulageoient » Preudhomme de ses travaux dans le monde terrestre²⁵⁷, de même les vers de Marot, à la façon de ces poètes, doivent soulager le fils Preudhomme du chagrin de la mort de son père. Par conséquent, nombre de parties rhétoriques, de motifs topiques et lieux communs des déplorations funèbres des rhétoriciens sont représentés. Souvent exhibés, ils sont parfois questionnés ou enrichis mais jamais critiqués. Le plus visible d'entre eux est le songe encadrant la vision de Preudhomme au paradis littéraire. Le sommeil du poète, dès le v. 5, n'est pas justifié par une profonde douleur ou angoisse, et cet aspect inopiné de l'endormissement est corroboré par le réveil tout aussi abrupt. Cornilliat remarque en effet, dans son article sur la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, qu'il est justifié par la comparaison avec Aurora, dont le nom fait automatiquement surgir celle-ci et réveille le poète²⁵⁸. Non justifié, non intégré à la trame narrative du poème, le songe encadrant est exhibé en tant que *topos* structurant. À son réveil, le poète se présente comme le simple versificateur d'une vision qu'il a subie : « La plume prins, me meis à rithmoyer / Ma vision » (v. 145-146). On a vu avec la *Déploration de Florimond Robertet* ce qu'avait de topique cette posture du poète comme scribe, non responsable du contenu de ses vers. Ici pourtant la consolation est trop adaptée au fils Preudhomme pour que le songe soit entièrement subi... Celui-ci permet, traditionnellement, de représenter les « champs Elisiens », et plus particulièrement son « eslite » (v. 20) incarnée par sa section poétique. Martineau-Génieys note que ce paradis, compartimenté en disciplines, s'apparente à celui du *Throsne d'Honneur* de Molinet ou à celui de la *Déploration sur le trespas de feu Okergan* de Cretin²⁵⁹. Le jugement de Preudhomme qui achoppe, sans surprise, sur le bien-fondé de sa venue parmi les plus hauts « Esprits » (v. 14) célestes rejoue celui qui figure dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat* et plus généralement renvoie au *topos* de la canonisation au « temple d'honneur et de vertu » de Molinet à Lemaire. Les « champs Elisées » (v. 7) de ce poème ne sont pas évangéliques, comme dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye*, mais poétiques. Ils illustrent autant la pratique personnelle de Marot (la lecture de ses maîtres) que la familiarité des Preudhomme avec le fonds

²⁵⁷ « Et delaisant le monde terrien, / Je quictay tout, & si n'apportay rien / Que les beaux Vers de voz celestes veines, / Qui mes soingz, mes labeurs, & mes peines / Me soulageoient, tout par cueur les disant [...] » (v. 27-31).

²⁵⁸ « La complainte de Guillaume Preudhomme, ou l'adieu de Marot à la "Grande Rhétorique" », art. cité.

²⁵⁹ *Le Thème de la Mort, op. cit.*, p. 513.

poétique français. Après avoir récusé tous les *topoi* des déplorations funèbres dans la *Déploration de Florimond Robertet* au nom de l'éthique et de la foi, il semble qu'à l'autre seuil de sa carrière, Marot les convoque tous, en ces mêmes noms, après avoir consacré une grande partie de son œuvre à leur redonner du sens.

- **Marot dans l'histoire littéraire**²⁶⁰

Le Panthéon poétique n'est pas, pour le défunt, un lieu commun mais un lieu unique, construit par un investissement singulier, capable de rendre dignement hommage à cet homme (et non aux vertus attachées à sa fonction) qui était amateur de poésie. Ce rapport très personnel à la poésie de Preudhomme est redoublé par Marot, dont la liste « des renommez vieulx Poètes Galliques » (v. 15) qu'il donne est nourrie de son expérience et de ses jugements personnels²⁶¹ :

[...] Adonques Molinet
Aux Vers fleuris, le grave Chastellain,
Le bien disant en rithme & prose, Alain,
Les deux Grebans au bien resonnant stile,
Octovian à la veine gentile,
Le bon Cretin aux Vers équivoqué,
Ton Jean le Maire entre eulx hault colloqué,
Et moy ton pere en joye le receusmes [...]. (v. 38-45)

Jacqueline Cerquiglini-Toulet, dans un article portant sur la liste d'auteurs à la fin du Moyen Âge²⁶², montre en quoi ce *topos* littéraire, particulièrement présent dans les déplorations, permet non seulement de constituer une histoire littéraire mais aussi implicitement d'y inclure le poète qui l'écrit, et donc de lui accorder la gloire qu'il salue chez ses prédécesseurs. Cela suppose une conscience d'auteur, laquelle n'émerge pas avec Clément Marot²⁶³ mais est déjà présente chez ses prédécesseurs. Cette conscience littéraire est de plus en plus visible à mesure que se développent

²⁶⁰ Il convient d'employer cette expression avec prudence, le concept de littérature tel que nous l'entendons aujourd'hui n'ayant pas la même signification que chez nos auteurs. Toutefois, il nous semble utile pour rendre compte du champ non seulement poétique, mais aussi rhétorique et historiographique dans lequel l'écrivain de cour Marot se situe. Sur la fécondité rétrospective de ce concept d'histoire littéraire, voir aussi les explications d'Emmanuelle Morgat-Longuet, *Clio au Parnasse. Naissance de l'« histoire littéraire » aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 2006, introduction p. 16-19.

²⁶¹ Cornilliat (« La complainte de Guillaume Preudhomme, ou l'adieu de Marot à la "Grande Rhétorique" », art. cité) fait ainsi remarquer que Marot s'attache à qualifier le style de chacun des auteurs de la liste. Nous reviendrons en dernière partie sur le détail de ces caractéristiques, en particulier pour Lemaire, Cretin et Jean Marot.

²⁶² « À la recherche des pères : la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge », art. cité.

²⁶³ Sur Clément marot, voir François Rigolot, « Clément Marot et l'émergence de la conscience littéraire à la Renaissance », dans *La Génération Marot*, *op. cit.*, p. 21-34 ; Preisig, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à la Renaissance*, *op. cit.*, et Berthon, *L'intention du poète*, *op. cit.* Nous reviendrons sur cette problématique dans notre partie consacrée à l'historiographie.

les déplorations pour les artistes, dont la gloire (humaniste) a remplacé celle du prince ou du guerrier. Ainsi ce thème est plus fréquemment introduit par les Rhétoriciens lorsqu'ils font la déploration de l'un de leurs confrères, ou de tout autre artiste. Eustache Deschamps déplore le premier la mort d'un écrivain (Guillaume de Machaut) ; cette pratique se développe ensuite à la fin du XV^e siècle dans l'« Épitaphe de Simon Marmion » de Molinet, célébrant l'œuvre du peintre, qui lui survit, ou bien chez Jean Robertet, qui allie survie céleste et survie terrestre, par les œuvres, dans sa « Complainte sur la mort de Chastelain ». Dans les déplorations de Cretin et de Lemaire, la liste d'auteurs apparaît lorsque le défunt est un artiste (Ockeghem) ou à la suite du rappel de son goût pour les arts (*Plainte sur le trespas de Byssipat, Temple d'Honneur et de Vertus, Plainte du Désiré*). De la gloire de l'artiste mort à celle de celui qui est encore vivant et qui le célèbre, il n'y a qu'un pas, que la liste d'auteurs célèbres permet aisément de franchir. En outre, la liste des orateurs et auteurs antiques, à côté, parfois, de celles des hommes de lettres modernes, suggère déjà que l'illustre défunt, de même que celui qui compose en son honneur, sont les dignes héritiers d'une longue tradition et que leur pérennité au-delà des siècles est assurée.

Marot, en composant deux listes de poètes distinctes, sépare les écrivains morts de ceux qui sont toujours vivants « en terre » (v. 135) et qui construisent, avec lui, l'histoire littéraire²⁶⁴ : il s'agit de « Saint Gelais Angelique » (v. 127) et d'« Heroet, à la plume Heroique » (v. 128). Cette distinction est également présente dans la *Déploration sur le trespas de feu Okergan* de Cretin, qui sépare les musiciens antiques et mythiques des compositeurs modernes. On a également examiné la particularité des écrivains convoqués dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat*, tous contemporains du poète et de son ami mort. Du reste, les déplorations de Lemaire font pratiquement toutes figurer une liste d'auteurs convoqués pour pleurer le défunt et construire une histoire littéraire faisant le lien entre les auteurs antiques et les auteurs français du Moyen Âge ou de la Renaissance, les uns conférant leur autorité aux autres. C'est le cas du *Temple d'Honneur et de Vertus* et de *La Plainte du Désiré* mais aussi, en quelque sorte, de *La Couronne Margaritique* où Lemaire est un artisan à la gloire de Marguerite comme d'autres. Lemaire compose en outre l'« Epitaphe de feux d'eternelle memoire, maistre Jehan Molinet et messire George Chastelain, jadis indiciaries et historiographes de la tres illustre maison de Bourgoigne » qui rend hommage aux Rhétoriciens qui l'ont précédé à la cour de Marguerite d'Autriche. Marot donne deux listes d'auteurs, celle des maîtres et celle des élèves en ce domaine (voire trois, si l'on considère celle des « Guillaume », tous illustres comme le défunt). Cette double liste permet de rendre compte de la pluralité des pratiques littéraires et de construire une histoire évolutive, comme le faisait la *Déploration sur le*

²⁶⁴ Point déjà relevé par Cornilliat dans « La complainte de Guillaume Preudhomme, ou l'adieu de Marot à la "Grande Rhétorique" », art. cité.

trespas de feu Okergan. C'est la raison pour laquelle l'injonction finale du poète invitant ses confrères à déplorer comme lui la mort de Preudhomme insiste autant sur le contenu élogieux de l'écrit attendu que sur sa forme :

Poètes, donc, qui en terre vivez,
Le loz, le bruit, de Preudhomme escrivez
En chascun genre et espece de Metre [...]. (v. 135-137)

Non seulement la gloire de Preudhomme peut être exprimée de différentes façons, mais, pour cet amateur de poésie, la diversité de ces façons, comme la diversité des poètes, constitue à elle seule une richesse. Avec cette liste d'auteurs, Marot se place au terme d'une histoire littéraire qui est la même que celle de ses prédécesseurs, où figurent les mêmes noms : Chartier, Greban, Chastelain, Molinet, Saint-Gelais, mais aussi Lemaire, Cretin et Jean Marot, désormais morts. Mais il y ajoute une génération supplémentaire : la sienne. En outre, il en limite les origines à la langue française, soulignant les préoccupations nationales de sa poésie²⁶⁵. Cette actualisation d'une pratique de la Grande Rhétorique montre que ce n'est pas parce que Marot n'est plus un Rhétoricien qu'il n'en est pas l'héritier. Sa poésie est la suite (chronologique) directe de la grande rhétorique, mélange d'héritage (structure rhétorique inchangée, *topoi* stylistiques et structurels exploités) et de nouveautés (christianisation d'un nouveau type, personnalisation de la voix issue de Cretin, ton humble et réflexion sur les moyens et l'utilité de la consolation proposés par Lemaire) accompagnées d'actualisations idéologiques (l'évangélisme et le rapport aux lieux et au ton qu'il suppose).

Pour conclure (provisoirement) sur la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, l'abondance et le resserrement de tous ces *topoi* des déplorations funèbres des rhétoriciens acquièrent, comme dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye*, un aspect ostentatoire. Mais celui-ci ne sert plus ici à réfléchir sur l'appropriation marotique de tous ces lieux et procédés, nécessaires au genre de la déploration. Ils ne sont pas non plus discutés et remplacés, comme dans la *Plainte sur le trespas de Bysipat*. C'est l'amour de Preudhomme pour les « bons facteurs du Gallique Hemisphere » (v. 81) qui dictait à Marot cette déploration d'apparence rétrograde. Les procédés des rhétoriciens sont donc exhibés en tant que tels, de façon à servir une consolation

²⁶⁵ Préoccupation que l'on trouvait déjà dans la *Concorde des deux langages* de Lemaire, où la liste des illustres auteurs français sert à contredire l'idée que la langue italienne est supérieure : « car l'une des parties soubstenoit que la langue françoise estoit assez gente et propice, souffisante assez et du tout elegante pour exprimer en bonne foy et mettre en effect tout ce que le langaige toscan ou florentin, ja soit ce qu'il soit le plus flourissant d'Ytalie, sçauroit dicter ou excogiter, soit en amours, soit autrement ; et en ce alleguoit pour ses garantz et deffenseurs aucuns poètes, orateurs et historiens de la langue françoise, tant antiques comme modernes, si comme Jehan de Meun, Froissart, maistre Alain, les deux Grebans, Millet, Molinet, George Chastelain, Saint-Gelais et aultres, dont la memoire est et sera longuement en la bouche des hommes, sans ceulx qui encoires vivent et flourissent. » (p. 3-4, l. 18-31).

personnalisée²⁶⁶. S'ils sont enrichis (Panthéon poétique, listes de poètes et de « Guillaume »), c'est pour mieux mettre en valeur Marot, qui a toute légitimité pour imiter ceux qui lui ont tant appris, même s'il n'est pas – n'est plus – un rhétoricien comme eux. Finalement, cette déploration d'apparence fort passéiste, réécrivant la *Plainte sur le trespas de Byssipat* de Cretin et exploitant à plein les *topoi* des deux ou trois générations précédentes, est certainement la plus moderne de Marot, en ce qu'elle est la plus personnelle (un fils de poète parle à un fils d'amateur de poésie) et en ce qu'elle s'approprie avec le plus de respect et de recul les conventions du genre.

Marot est donc héritier de Lemaire dans sa réflexion sur la rhétorique de la déploration, qui inclut peu à peu une consolation dont les fondements (religieux ou éthiques) sont toujours questionnés de l'un à l'autre poème. Naturellement, ce grand maître de la déploration est souvent cité, revendiqué, écarté, revisité, à mesure que se construit la réflexion de Marot sur un genre qui concilie attendus courtisans et investissement personnel et évangélique. Mais la filiation de Cretin à Marot est d'autant plus forte qu'elle est souterraine (ne remontant à la surface que dans cette dernière *Complainte*) : le chanoine de Vincennes tendait déjà vers une déploration chrétienne, sensible au *decorum*, et réfléchissait déjà volontiers sur le caractère usé des lieux du genre. Il n'est pas anodin que le terme du parcours poétique de Marot dans le domaine funèbre soit marqué par le poème le plus respectueux des *topoi* de la déploration funèbre de la fin du Moyen Âge, signe que le poète quercinois a retrouvé seul, avec ses moyens (une poésie humble et évangélique, une rhétorique du cœur) le chemin et surtout l'esprit de la grande déploration des rhétoriciens, au-delà de l'application figée de conventions rhétoriques.

²⁶⁶ C'est ainsi que Mayer identifie « l'archaïsme » de Marot dans cette complainte (art. cité). Une fois encore, on a du mal à voir dans cette écriture volontiers rétrograde une parodie, comme l'affirme pourtant Martineau-Géniéys (*Le Thème de la Mort, op. cit.*, p. 512-514). Nous souscrivons en revanche à sa qualification de « pastiche souriant » (p. 512), pourvu que le pastiche (réécriture qui n'est pas une critique, contrairement à la parodie, et qui peut parfois même être un hommage) ne soit pas conçu comme une moquerie de ces *topoi*. Au contraire, leur accumulation, comme dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye*, a un aspect jubilatoire dans la recollection de toute une tradition littéraire. Cette jubilation artistique prépare la joie de la consolation, qui est cette fois pleinement artistique, intellectuelle, et personnalisée pour Guillaume Preudhomme (et non plus spirituelle et adressée « à tous humains »).

V- Jean Marot, Jean Lemaire et les épitaphes de Clément

Le questionnement sur la consolation à l'œuvre dans les déplorations de Lemaire, Cretin puis de Clément Marot a mis en évidence, chez ce dernier, la recherche d'une poésie de cœur (et non pas seulement de cour) qui passe notamment par un discours personnel et évangélique. C'est cet aspect religieux que nous souhaiterions maintenant creuser en interrogeant la pratique de l'épitaphe, peu illustrée par les maîtres de Marot, quoique très prisée par ce dernier, et qui nous apparaît – sous l'influence de Jean Marot – comme le vecteur privilégié du renouveau chrétien de la mort en poésie.

Dans notre *corpus*, le genre de l'épitaphe est illustré par cinq poèmes de Lemaire : l'« Epitaphe de Ligny », l'« Epitaphe de digne et louable memoire feu Monseigneur maistre François Robertet Secretaire du Roy », l'« Epitaphe de feu Monseigneur maistre Jaques Palmier » (toutes d'attribution incertaine²⁶⁷), l'« Epytaphe de [...] Gaston de Foix » (présentée comme une traduction depuis le latin, quoique l'original, s'il existe vraiment, soit encore inconnu²⁶⁸) et l'« Epitaphe de feux d'eternelle memoire, maistre Jehan Molinet et messire George Chastelain, jadis indiciaires et historiographes de la tres illustre maison de Bourgoigne ». L'essentiel des pièces funèbres de Jean Marot sont également des épitaphes²⁶⁹ : à côté de celle « de la feue royne Anne »

²⁶⁷ Ces deux dernières épitaphes, « trouvées au chasteau de Blois », figurent dans la manuscrit BN msfr. 1721, recueil factice de poèmes du début du XVI^e siècle, écrits entre autres par Molinet, Cretin, Jean Robertet, Jean Marot, Guillaume Byssipat, Octovien de Saint-Gelais. Rien ne permet d'affirmer avec certitude que ces épitaphes sont de Lemaire. Stecher les regroupe dans son édition dans une partie « poésies attribuées » (*op. cit.*, t. IV, p. 339-370) avec d'autres pièces qui ne sont assurément pas de Lemaire, qu'elles soient de composition trop ancienne, telles celles pour Louis XI, ou depuis attribuées avec certitude à d'autres poètes, comme l'épitaphe de Triboulet de Jean Marot. Paul Spaak (*Jean Lemaire de Belges. Sa vie, son œuvre et ses meilleures pages*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [1926], p. 135-136) écarte en outre certaines épitaphes en vertu de critères stylistiques (notamment les épitaphes animales). Au sujet de ces épitaphes animales, ajoutons que la mention du chien Chailly et du fou Triboulet dans l'épitaphe « De Muguet, loiseau du Roy Loys XII^e » semble annoncer le recueil d'épitaphes canines qui suit, et que clôt l'épitaphe du fou Triboulet de Jean Marot. En d'autres termes, la composition de ce recueil repose sur d'autres critères (thématiques ou génériques) que des regroupements par auteur. Enfin, si l'historiographe qu'est Lemaire s'est déjà écarté de son « labeur » philologique pour écrire *Les Épîtres de l'Amant vert*, ces épitaphes animales ne montrent rien de la courtoisie que Lemaire témoignait à l'égard de sa protectrice. Selon Spaak, les épitaphes de François Robertet et de Jacques Palmier « semblent bien être de [Lemaire] ». Si nous rejoignons son avis sur ces poèmes (pour des raisons de cohérence chronologique et stylistique avec la biographie et les œuvres de Lemaire), c'est toutefois avec toute la prudence requise que nous les mentionnons.

²⁶⁸ Voir la note d'Adrian Armstrong et Jennifer Britnell, dans *Épître du roy à Hector : et autres pièces de circonstances (1511-1513)*, *op. cit.*, p. 69.

²⁶⁹ « Le Cimetière » de Jean Marot ne comprend que quatre poèmes (*Les deux recueils*, *op. cit.*, p. 225-231). Le quatrième est une « Déploration de la feue Royne Claude ».

et « de la feu Royne Claude de France » se trouve l'« Épitaphe de Triboulet, fol du roy Louis XII^e ». Son fils Clément semble à la fois hériter de cette prédilection pour l'épitaphe et de la variété du rang des personnes immortalisées, du Dauphin à Érasme, en passant par le joueur de farces Jehan Serre, Alix l'« experte en culetis » ou encore le cheval de Vuyart. Il compose ainsi plus d'une cinquantaine d'épitaphes, réparties dans la section à elles dévolue de *L'Adolescence clémentine* ainsi que dans les « Cymetières » de *La Suite* et des *Œuvres complètes* (même si ce dernier « Cymetière » est une création de l'éditeur Defaux à partir de poèmes non recueillis par Marot).

Le rapprochement des épitaphes de Jean et Clément Marot nécessite quelques remarques préliminaires. D'une part les éditeurs Defaux et Mantovani émettent des réserves quant à l'attribution à Jean Marot des deux poèmes sur la mort de Claude de France (réserves qui reposent cependant essentiellement, mais pas seulement, sur l'idée que Jean Marot a pu mourir avant la reine, hypothèse depuis rejetée par Berthon²⁷⁰). D'autre part Clément Marot n'a pas publié ce « Cimetière » dans le recueil qu'il fit des œuvres de son père (fin 1533 début 1534) : avait-il connaissance de ce *corpus* funèbre ? On est malgré tout tenté de penser qu'il avait lu les poèmes sur la mort de Claude de France, alors qu'il composait lui-même une épitaphe à ce sujet²⁷¹. Mais c'est toutefois en gardant ces réserves à l'esprit que nous tenterons de trouver, dans les épitaphes de Lemaire et Jean Marot, l'origine de l'intérêt de Clément pour les épitaphes. Notre étude s'appuiera sur les spécificités rhétoriques de l'épitaphe et sur ses fonctions courtoises, afin de dégager les éléments que le fils Marot reprend à ses prédécesseurs et ceux qui relèvent de son invention, le tout formant, ensemble, sa poétique caractéristique, humble et volontiers spirituelle.

1/ Des oraisons funèbres didactiques et chrétiennes

• Déploration funèbre et épitaphe : des attendus rhétoriques différents

On l'a vu dans le premier point, ce que les Grecs appelaient *epitaphios* correspondaient à leur pratique de l'oraison funèbre, même si l'étymologie renvoie à l'inscription sur la tombe. Ainsi, l'épitaphe semble ne pas avoir de différence en termes de composition rhétorique avec l'*oratio funebris* ou ce que nous avons appelé la déploration funèbre. Seule la longueur varie, l'épitaphe étant censée être gravée dans la pierre. Néanmoins, en vertu de ce caractère pérenne, elle ressemble davantage au premier type d'oraison funèbre que nous avons évoqué pour le mettre

²⁷⁰ Berthon, « “Estre heritier du seul bien Paternel” : sur la date de la mort de Jean Marot », art. cité, repris dans *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 91-98.

²⁷¹ Sur l'édition du *Recueil Jehan Marot* par Clément, et les motifs expliquant le choix ou le rejet de certains poèmes du père, voir dans notre dernière partie « Clément, éditeur de Jean ».

rapidement de côté : celle qui est prononcée à l'occasion d'un anniversaire, lorsque l'événement est lointain et ne nécessite plus de consolation. Ce discours funèbre se limite alors à l'éloge du défunt (mais on verra que celui-ci peut se retourner en blâme amusé ou véhément) éventuellement assorti d'une lamentation, à laquelle succède une exhortation, à imiter les vertus du défunt (ou à se prévenir de ses vices), ou encore à prier pour lui. Comme pour la déploration funèbre, c'est cette dernière partie, relevant de la rhétorique délibérative, qui va nous intéresser dans un premier temps, mais nous examinerons aussi les valeurs qui s'expriment dans l'éloge des personnes sélectionnées pour l'épithaphe, et ainsi au tableau historique et littéraire que composent ces galeries de portraits (telles qu'elles se présentent chez Marot).

L'épithaphe, chez Marot et ses maîtres, se présente comme un poème court, résumant la vie du défunt de façon à souligner le poids de la perte subie et comportant souvent une leçon édifiante. Chez les Rhétoriciens, l'épithaphe se trouve souvent au terme de la déploration funèbre. Clément Marot place ainsi l'« Epithaphe de Monsieur le Général Preud'homme », après la « Complainte de Guillaume Preudhomme ». Mais lorsque la mort frappe un personnage moins important ou dont le sort affecte moins directement le travail du poète de cour, seule son épithaphe est écrite : citons de Molinet l'« Epithaphe de Monseigneur Henry de Berghes » ou celle « de dame Ysabeau, royne de Castille²⁷² », mais aussi, de Robertet, celle du fol et du chien²⁷³. Ces deux derniers exemples montrent comment le genre de l'épithaphe ouvre le discours funèbre sinon au jeu, du moins à l'enseignement ludique à travers des figures *a priori* non nobles. Marot constitue l'épithaphe en genre à part entière, en lui consacrant dans son œuvre (et non à la faveur de tombeaux ou recueils collectifs) des sections propres dans *L'Adolescence* ou *La Suite*. Dans l'édition de 1532 de *L'Adolescence*, les « Complaintes et épithaphe » étaient réunies, ce qui ne sera plus le cas dans les *Œuvres* de 1538, accentuant ainsi la promotion générique de l'épithaphe, soulignant son indépendance et son importance dans la poésie funèbre de Marot, alors que son emploi restait proportionnellement limité chez les Rhétoriciens. Nous essayerons donc d'expliquer l'intérêt de Marot pour ce genre, à la lumière des pratiques de ses prédécesseurs mais aussi des conclusions déjà tirées sur son traitement de la déploration funèbre, et notamment de sa réticence à formuler une consolation que, selon la *Déploration de Florimond Robertet*, tout vrai chrétien devrait déjà connaître.

²⁷² Molinet, *Les Faictz et dictz, op. cit.*, t. 1, p. 383-385 et 401-406.

²⁷³ Jean Robertet, *Œuvres*, éd. Margaret Zsuppán, Genève/Paris, Droz/Minard, 1970, p. 135-138.

- **Aspects moraux et chrétiens des épitaphes royales de Jean Marot**

L'épithaphe, comme l'oraison funèbre, met en valeur le portrait du défunt pour en faire un exemple à imiter (ou, parfois, chez Clément Marot, à proscrire). Or on a vu avec l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye* comment l'éloge de la mère de François I^{er} portait sur deux plans : la vie publique, et les accomplissements politiques, mais surtout le comportement privé, et les vertus domestiques. Ces deux aspects correspondaient respectivement à une tradition « humaniste » et à une tradition chrétienne de l'*encomium*. Il convient donc de s'interroger à présent sur la nature de l'éloge d'Anne puis de Claude de France dans les épitaphes de Jean Marot afin de mesurer la part de tradition chrétienne. En comparant ensuite cette étude aux épitaphes du fils, nous essayerons de mettre au jour sinon des filiations directes, du moins un intérêt commun pour l'épithaphe qui, mieux que la grande déploration allégorique, permet de transmettre un enseignement moral et chrétien.

L'« Epithaphe de la feue Royne Anne²⁷⁴ » met surtout en valeur la fermeté politique de la duchesse de Bretagne et reine de France. Sa biographie est en effet marquée par sa lutte constante pour l'indépendance de la Bretagne, menacée par les vues du royaume de France sur ce duché, qu'ont encouragées les mariages successifs d'Anne avec les rois français Charles VIII et Louis XII. C'est pourquoi l'épithaphe d'Anne de Bretagne se concentre essentiellement sur la vie mouvementée de cette duchesse et deux fois reine de France, qui dut assumer très jeune – le poète nous rappelle qu'elle se maria à treize ans – de lourdes responsabilités à la tête de la Bretagne et du royaume de France. Ce double titre et les conflits qu'il recouvre apparaissent ainsi dès le vers 4, après une brève évocation des vertus personnelles et privées de la duchesse :

Soubz ce piteulx cercueil gist Anne de Bretagne,
De vertus le recueil, d'honneur guyde et enseigne,
Vray myrouer de constance, humble, chaste, et pudicque,
Jadis l'honneur de France, et gloire britannicque. (v. 1-4)

À ce caractère constant dans la vertu s'ajoutent les démonstrations de charité. Elles sont expliquées au terme du récit de ses accomplissements de duchesse et reine qui lui valent un « renom florissant » (v. 18), et elles font la transition entre son action politique et ses vertus personnelles :

Les nobles mal contens doucement contentoit,
Et le peuple, en tous temps, de ses biens confortoit.
Sy libérale estoit, et de cueur si tresgrande,
Que plus souvent donnoit qu'on ne faisoit demande.
C'estoit la soubstenance aux paouvres demoiselles,
Et la seule esperance aux vierges et pucelles.

²⁷⁴ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 226-227.

Bref de toutes vertus et graces de hault pris,
Enrichis et vestuz furent les siens esprits. (v. 23-30)

Vertu chrétienne s'il en est, la charité règle le gouvernement intérieur d'Anne et complète le tableau exemplaire d'une duchesse aussi constante dans ses vertus personnelles que dans son action de politique extérieure, pour honorer le royaume de France tout en protégeant l'indépendance du duché de Bretagne²⁷⁵.

La « Déploration de la feue Royne Claude de France, duchesse de Bretagne et contesse de Bloys », ainsi que son « Epitaffe », accordent une plus grande part à l'éloge de tradition chrétienne des vertus de la duchesse et reine. La déploration²⁷⁶ évacue rapidement les « faits » et la renommée de Claude pour mettre en valeur ses vertus personnelles et privées. Une première strophe passe du premier type d'éloge au second. Ainsi les titres royaux de Claude sont-ils tout d'abord soulignés par un chiasme : elle est « Fille de roy et du roy François femme » (v. 3) et dispose d'un « bruyt, loz et fame » perpétuel (*topos* de l'éloge humaniste). Mais dans les vers suivants, sa lignée royale appuie au contraire la charité de Claude, qu'elle tient de sa mère Anne :

Helas c'est Claude, humble fille de roy,
De royne aussy, où n'eustes oncques desroy,
Mais magnanime, honneste et liberalle,
Dont se la mere en juste et saint arroy
A bien vescu, ainsi comme je croy,
Ceste luy est en toutes grace esgalle
Et davantaige : humble et cordialle,
Humaine à tous, saincte et integrale,
Que des vivans elle a eu ce loz tel
Qu'oncques ne fit ung seul peché mortel. (v. 11-20)

En digne fille d'Anne, Claude reconduit les vertus personnelles de celle-ci à un point tel qu'elle ne se définit plus que de façon négative, par l'absence de « peché mortel²⁷⁷ ». La déploration

²⁷⁵ Les éditeurs Defaux et Mantovani signalent les nombreux échos entre cette épitaphe et les *Prières* de 1512, composées par Jean Marot pour la duchesse gravement malade. Ainsi le portrait élogieux d'Anne repose-t-il sur les mêmes vertus chrétiennes (voire théologiques) de fermeté, d'espérance et de charité : « C'est des gentils la ressource et fiance, / La soustenance aux povres damoiselles » (v. 129-130) et « Support des clerks, des veuves l'assurance, / Et l'esperance aux vierges & pucelles » (v. 132-133).

²⁷⁶ Nous traitons dans cette partie consacrée à l'épitaphe cette déploration qui par bien des aspects (dimension exemplaire de la reine reposant sur des éléments biographiques sélectionnés) s'apparente à une brève oraison funèbre « anniversaire » – une épitaphe, donc – plus qu'à une déploration avec consolation allégorique. Jean Marot parle d'ailleurs d'« oraison » (v. 77) lorsqu'il qualifie sa composition, et un manuscrit (BNF fr. 2070) l'intitule « epitaffe ».

²⁷⁷ Dzero, dans « The Quill Pen in a Funeral Oration... », art. cité, explique justement que les vertus chrétiennes se définissent non pas de façon positive, comme des accomplissements, mais de façon négative, par l'absence de vice ou d'excès. Dans le cas de Claude de France, cet éloge est également dicté par l'absence de faits particulièrement notables à relever dans sa biographie... Mais le poète transforme

s'articule ensuite autour d'adresses organisées de façon hiérarchique : le « Roy », ses « Enfans » royaux, les « Serviteurs de la Maison », les « Dames et Damoiselles » dont elle avait la charge à la cour et les « Troys Etatz » qui représentent l'ensemble des sujets. Aux premiers, elle a offert une descendance et des titres, ce que sa fonction de reine exigeait. Aux « Dames et Damoiselles », elle a apporté « esperance ». Les derniers, comme dans l'épithaphe d'Anne, font le lien entre rôle public et vertus privées. Tous sont invités à prier pour la reine : une telle répétition va bien au-delà du *topos* de la prière finale que l'on a pu identifier dans les autres déplorations des Rhétoriciens et signale l'importance de cette dimension chrétienne aux yeux de Jean Marot. D'ailleurs, la conclusion du poète montre une véritable assomption :

Et neantmoins que nous fassions devoir
 Prier pour elle, ung chascun a peu voir
 Comment elle a vescu de vie sainte.
 Parquoy Jesus la desira avoir,
 Pour en son ciel haultement la pourvoir,
 De toute grace environnée et sainte. (v. 71-76)

L'« Epitaffe de la feue Royne Claude de France » confirme cette importance croissante de l'éloge chrétien, qui se superpose à une tradition antique renouvelée. Ainsi, la question épineuse de la Bretagne, que le poète ne peut manquer d'évoquer en retraçant la vie de cette nouvelle duchesse de Bretagne et reine de France, semble évacuée au profit d'un portrait soulignant les vertus théologiques de Claude :

Puys Dieu par sa bonté au chief luy mist prudence,
 Et aupres de son throsne constance et passience,
 En ses ouvertes mains largesse et charité,
 Et dedans son esprit foy avec verité.
 Humilité y gist, qui la servoit d'ancelle,
 Car tousjours gouverna l'ame et le corps d'icelle. (v. 15-20)

En outre, opposant Nature et Dieu, respectivement à l'origine du corps et de l'âme de Claude de France, Jean Marot scinde le rôle public de la reine (son corps a permis d'assurer une descendance royale à François I^{er} puisqu'elle a mis au monde « Tant filles comme filz, en cousche nuptiale, / Qui est ung grant soustien pour la fleur liliale », v. 13-14) et ses vertus privées, sur lesquelles le poète ne tarit pas. Il limite ainsi les accomplissements extérieurs de Claude à la procréation (dont il ne faut pas négliger l'importance, surtout après les incertitudes sur la succession de Louis XII, qui n'avait pas de descendant direct) et évite la question du statut de la Bretagne, pourtant largement évoquée dans l'« Epitaffe de la feue Royne Anne ».

cette absence en un caractère exceptionnel, confinant à la sainteté, et préparant l'assomption finale de la défunte.

Au-delà de cette progression de l'éloge chrétien aux dépens de la tradition humaniste, les vertus uniformément louées chez Anne et chez Claude se retrouvent dans une autre œuvre de Jean Marot : *Le Doctrinal des Princesses*. Ainsi le poète exhorte-t-il les dames de cour à la prudence (rondeau II), la libéralité (rondeau III), la capacité à assumer les charges royales (rondeau X), la constance (rondeau XVII), l'honneur (rondeau XIX), la patience (rondeau XX), la chasteté (XXI), enfin « d'estre bon exemple aux autres » (titre du rondeau XIV), ce que réalise l'écriture de l'épithaphe²⁷⁸. Ces intertextes semblent indiquer que l'éloge marqué des vertus domestiques et chrétiennes des deux reines était aussi dû à leur statut de femme de haut rang, qui impose la même rigueur aux actions extérieures qu'au comportement privé. Par exemple, la chasteté est pour une reine à la fois une vertu personnelle censée être présente chez toutes les femmes, et une vertu politique d'une importance cruciale. Cela mitige l'importance des aspects chrétiens des épithaptes de Jean Marot (même si l'on pourrait retourner le problème : il n'a peut-être pas composé d'épithaphe pour des rois ou princes car cet aspect y aurait été moins présent). Anne, entre accomplissements politiques masculins qui lui valent un éloge humaniste classique et vertus personnelles féminines qui font d'elle un *exemplum* chrétien, est ainsi littéralement à la croisée des deux sexes :

C'estoit un cuer viril assiz en corps de dame [...]. (v. 21)

Cette expression, que Jean Marot réécrit à partir de ses *Prières* de 1512 (« O cuer viril / En corps de dame », v. 750-751) et que Clément Marot reprendra dans la « vingtiesme élégie » (« Mais vous Amye, avez en corps de Dame / Ung cuer viril [...] ») et développera dans son dizain « Du Monstre », adressé à Marguerite de Navarre (« Monstre je dy, car pour tout vray elle a / Corps femenin, cuer d'homme, & teste d'Ange²⁷⁹ »), souligne combien la dimension morale, privée et chrétienne des épithaptes de Jean Marot est corrélée à la nature noble et féminine de la défunte, sans que l'on puisse exactement mesurer la force de cette corrélation, à défaut d'avoir des exemples masculins royaux.

En énumérant toutes les vertus de Claude de France et en soulignant l'importance de ses enfants (dans la déploration comme dans l'épithaphe), Jean convoque une figure chrétienne bien présente, quoique non explicite : Marie, femme et mère sans péché. Aussi dans le tableau des vertus chrétiennes de Claude et de son illustre descendance, Jean Marot reprend des motifs, voire des vers entiers de ses chants royaux composés en l'honneur de la Vierge. Defaux et Mantovani²⁸⁰ relèvent ainsi des échos avec les chants royaux « Pour traicter paix entre Dieu et nature » (pour le

²⁷⁸ Le rentrement du rondeau XIV est « comme ung myroir » : or Anne est, d'après son épithaphe, « vray mirouer de constance » (v. 3).

²⁷⁹ *OP1*, p. 270, v. 83-84 et *OP2*, p. 205, v. 9-10.

²⁸⁰ *Les Deux Recueils, op. cit.*, notes p. 530-531.

motif des « planettes insignes » et le binôme Nature-Dieu), « Considerant que j'estoys inutile » (pour le motif du « throsne », l'évocation des « vertus » comme « vestemens » et l'assomption finale), « Le grand pasteur jadis en ça bas estre » (pour l'énumération des vertus). L'épithaphe faisant de Claude un *exemplum* de vertu chrétienne n'est plus guère éloignée du chant royal consacré à Marie.

D'autres échos internes à l'œuvre de Jean Marot permettent de préciser les modalités de ses épithaphe chrétiennes. Ainsi on retrouve, dans les épithaphe pour Anne de Bretagne et pour Claude de France, le même balancement au sein de l'alexandrin entre un hémistiche consacré au titre royal de France et un hémistiche dévolu à la fierté bretonne : à « Jadis l'honneur de France, et gloire britannique » (« Epithaphe de la feue Royne Anne », v. 4) répond « L'actente des François, et l'espoir de Bretagne » (« Epithaphe de la feue Royne Claude de France », v. 28). Les deux femmes ayant été confrontées aux mêmes enjeux de politique extérieure, devant faire face au roi de France pour préserver l'indépendance de leur duché natal, cette réécriture semble attendue, mais on verra qu'elle est à chaque fois investie d'un sens nouveau. Des expressions de louange personnelle se retrouvent également dans l'un et l'autre poème, sans que des faits établis viennent les justifier. Si Anne fut « d'honneur guyde et enseigne » (v. 2), Claude est « d'honneur guydon, enseigne » (v. 27) ; la conclusion du portrait de l'une est « Bref de toutes vertus et graces de hault pris, / Enrichis et vestuz furent les siens esprits » (v. 29-30) tandis que la conclusion de l'autre, avant d'en venir de même à l'évocation douloureuse de sa mort, fait de Claude une femme « De toutes les vertus enrichi[e] et paré[e] » (v. 22). Le vocabulaire et les expressions rapprochent les deux épithaphe, de même que l'assomption finale (qui figure également dans la « Deploration de la feue Royne Claude de France²⁸¹ »). En effet, dans l'« Epithaphe de la feue Royne Anne », le sort de la défunte revêt trois aspects :

La terre a pris le corps, qui gist soubz ceste lame.
Le monde aussi retient sa renommée et fame,
Et le ciel, pour sa part, a voulu prendre l'ame. (v. 41-43)

Le corps mort n'est que la dimension physique de cet événement : une assomption garantit le salut d'Anne (dimension chrétienne) tandis que sa renommée la fait vivre parmi les hommes (*topos* humaniste des déplorations des Rhétoriciens). La dualité de la constitution de Claude – un corps venant de nature et une âme divine – se retrouve à la fin de l'épithaphe :

Vivre en Terre la font ses bienheureux enffanz,
[Et] sa religion aux haulx Cieulx triumphans. (v. 31-32)

²⁸¹ Ces échos suggèrent peut-être que Jean Marot reprend, à l'occasion de la mort de Claude de France, une composition antérieure portant sur la mort de sa mère. La reprise d'un poème, adapté aux nouvelles circonstances, est une pratique attestée (voir les notes des Defaux et Mantovani dans *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 306, à propos de « La response de France et des estatz aux escrivains sedicieux »).

Les aspects physiques et mondains de la mort d'un corps qui se prolonge toutefois dans la vie des descendants, sont regroupés, tandis que l'assurance du salut chrétien occupe toujours l'espace d'un vers. Le motif de la gloire, si important dans les apothéoses des déplorations des Rhétoriciens, est ici évacué au profit de la constance de la foi chrétienne, qui permet une assumption plus juste. Entre ces deux épitaphes, la nature de l'éloge du défunt a nettement évolué dans le sens de la constitution d'un *exemplum* chrétien²⁸².

Les épitaphes royales de Jean Marot (on met pour l'instant de côté l'« Epitaphe de Triboulet, fol du roy Louis XII^e ») revêtent une fonction didactique évidente à travers le développement, entre les épitaphes d'Anne de Bretagne et de Claude de France, d'un éloge portant sur des vertus privées, soulignant la connaissance intime que le poète avait de ses protectrices admirées et faisant de ces femmes des *exempla* chrétiens parfois digne des chants mariaux. Ces épitaphes semblent par ailleurs se substituer à la grande déploration allégorique des Rhétoriciens, pour mieux mettre en scène ces *exempla* édifiants. Aussi, c'est à partir de ces premières hypothèses et conclusions sur la poésie funèbre de Jean Marot que nous allons proposer une lecture des épitaphes de Clément Marot.

- **Enseignement moral et évangélique des épitaphes de Clément Marot**

Aussi nombreuses que variées (en termes de registre, de longueur, de sujet ou encore de tonalité), les épitaphes de Clément Marot délivrent pour la majorité un enseignement moral, chrétien sinon explicitement évangélique. Le poète en a publié deux sections : les « Epitaphes » de *L'Adolescence clémentine* et le « Cymetière » de *La Suite*, auxquels s'ajoute un second « Cymetière », entièrement créé par l'éditeur Defaux, regroupant la *Complainte de Guillaume Preudhomme* et les autres épitaphes écrites par Marot. Dans l'ensemble, les épitaphes de *L'Adolescence clémentine* s'opposent aux autres par leur ton plus facétieux, qui correspond à des morts de plus basse

²⁸² Quelques années plus tard, dans son *Panegyric du chevalier sans reproche*, Bouchet donne une longue épitaphe de Gabrielle de Bourbon (*op. cit.*, f. 165r^o-167r^o), qui était pour lui une référence en termes de piété et d'écrits spirituels : le poète compose sur cette femme un tel éloge de ses vertus personnelles qu'il devient une véritable leçon morale adressée au lecteur, dépassant le cadre de l'écrit de circonstance qui gouvernait encore uniquement les compositions chrétiennes et édifiantes de Jean Marot. Mais on peut aussi, chez Bouchet, lire dans cette énumération détaillée des qualités et activités chrétiennes de la comtesse l'expression de la proximité du poète avec sa protectrice : par cet aspect, non seulement le rhétoricien poitevin donne plus de force à son éloge, mais en outre cette connaissance intime de la comtesse est toute à sa gloire... Ainsi, ce renouvellement chrétien, personnel de l'éloge de la défunte, chez Jean Marot, est peut-être également déjà dû à la volonté de souligner – ou au simple désir d'exprimer – la proximité du poète et de sa protectrice tant aimée (les *Prières* de 1512 en sont un vibrant témoignage, et confirment cette hypothèse). Et l'on sait combien Clément cultivera, dans toute sa poésie, l'image de cette proximité, voire familiarité, avec les autres membres de la cour de François I^{er}, nobles ou poètes.

condition : moines paillards (frère Jehan Levesque et frère André Cordelier), amuseurs publics (Jouan, « fol de ma Dame » ou Jehan Serre) et inconnus (« le petit argentier Paulmier d'Orléans », « Jehan le Veau » ou « Guion le Roy ») forment la majorité de cette section, qui comprend néanmoins des épitaphes pour le secrétaire de François I^{er} Pierre de Villiers, les humanistes Longueil et Katherine Budé (desquels la gloire est topiquement évoquée). Une fois Marot à la cour du roi, son « Cymetière » est peuplé de nobles, à commencer par Claude de France, épouse de François I^{er} morte en 1524 mais dont Marot place l'épitaphe dans *La Suite*, comme pour bien marquer ce changement de personnel. Notables, secrétaires royaux et même un poète du roi (Cretin) se succèdent, à l'exception de quelques humbles et pathétiques personnages (les « Allemands de Bourges », les « trois Enfants frères ») et de quelques épitaphes facétieuses voire grivoises, telles celle « Du Cheval de Vuyart », « De Ortis le More du Roy » et surtout « D'Alix ». Les autres épitaphes de Marot sont de la même veine : les illustres Guillaume Preudhomme et Guillaume Langey côtoient Madame de Maintenon ou Érasme, mais aussi l'amant populaire d'Alix (Martin)... Dans l'ensemble de ces épitaphes, l'éloge des « faits » singuliers alterne avec la mise en valeur des vertus privées, sans que cette distinction recouvre systématiquement une différence de sexe ou de condition. Elle correspond plutôt à la nature du défunt : aux hommes de lettres et humanistes les *topoi* de la littérature antique, aux illustres guerriers ou diplomates l'éloge des hauts faits, aux amis ou humbles personnages l'expression d'un *pathos* centré sur le regret des vertus personnelles ; aux moines, à Alix ou à toute autre personne dont le nom le permet (tels Coquillart, Jacques Charmolue, le More) les équivoques ludiques et grivoises. C'est dans cet ensemble hétérogène (une hétérogénéité elle-même significative) que nous allons d'abord étudier l'aspect édifiant, et en particulier chrétien, des épitaphes de Marot, à travers les thèmes abordés, ainsi que les motifs et lieux communs exploités.

On l'a dit, le type d'éloge adressé au défunt (personnel, chrétien ou bien établissant les titres de gloire à la façon humaniste) dépend de la nature du défunt : chez les humbles personnages, familles, enfants ou petits artisans, les vertus personnelles sont relevées, à défaut de grandes actions. La générosité du « petit Argentier Paulmier d'Orléans » (*L'Adolescence*, III) est ainsi soulignée :

Cy gist le corps d'ung petit Argentier,
 Qui eut le cueur si bon, large, & entier,
 Qu'en son vivant n'assembla bien aulcun,
 Fors seulement l'amitié de chascun :
 Laquelle gist avec luy (comme pense)
 Et a laissé pour toute récompense
 A ses Amys le regret de sa mort. (v. 1-7)

Les vertus du défunt et l'amitié qu'elles suscitaient conditionnent le *pathos* de cette épitaphe. Nul titre de gloire ne vient y perpétuer la mémoire d'un défunt qui ne laisse à sa mort que des regrets. Ce ton se retrouve dans les épitaphes « Des Allemans de Bourges » (*La Suite*, VII) ou encore des « troys Enfans freres » (*La Suite*, XVI), où par ailleurs le nombre des morts (une famille, une fratrie) suppose un éloge collectif et donc un regret d'autant plus grand.

Comme chez Jean Marot, les personnages féminins sont également plus volontiers caractérisés par un éloge des vertus privées, de type chrétien. Il en va ainsi de l'épitaphe « De Noble Damoyselle Anne de Marle » (*La Suite*, X), où les vertus chrétiennes de la défunte précèdent l'énoncé de ses titres de gloire :

Vous qui ayez amytié nuptiale,
Vous qui prizez Charité cordiale,
Et qui louez en ung Corps femenin
Ung Cueur entier, gracieux, et benignin,
Arrestez vous. Cy gist la Damoyselle,
Qui tout cela (et mieulx) avoit en elle.
Anne est le nom de celle, dont je parle,
Fille jadis de Hierosme de Marle,
Du noble lieu de Luzancy Seigneur
Et sa Mere est Damoyselle d'honneur,
Qui porte nom de Philippe Laurens,
Laquelle avec Pere, Freres, et Parents
Feit la defuncte estre premiere Femme
Du General des Finances, Spifame,
Gaillard de nom, & Seigneur des Bisseaulx,
Qui d'ung tel Arbre a eu neuf Arbrisseaux. (v. 1-16)

Énoncées avant même de donner le nom de la défunte, les vertus d'Anne de Marle sont érigées en absolu, incarnées par cette femme qui devient un *exemplum*. Ses titres de gloire passent par sa généalogie et son alliance matrimoniale : la rime « Femme / Spifame » donne littéralement à entendre la « fame » (le renom) d'Anne de Marle, personne de haut rang (« premiere Femme ») mariée à un illustre personnage, « Spifame²⁸³ ». Ce renom, qui n'est pas directement exprimé, est en effet tacitement, calmement acquis ; dans l'épitaphe, l'expression des vertus aux quatre premiers vers supplante l'importance du nom de la défunte, qui s'efface derrière ces qualités exemplaires. Il est ensuite supplanté par celui de sa mère, dont le rôle dans l'arrangement du mariage est souligné par la tournure factitive. L'ensemble de ces éléments suggère une acquisition laborieuse des vertus et du renom, un travail relevant de l'éducation, qui s'oppose à des dispositions qui seraient entièrement innées. La défunte s'efface à la fois derrière ses vertus exemplaires et le nom insigne de son époux, choisi par sa non moins illustre mère. Toutefois au

²⁸³ Rigolot, dans les notes de son édition (p. 591, note 219) suggère un autre rapprochement sur le nom de Spifame : « infâme », car il fut accusé de malversations en 1534 et se suicida pendant son procès.

moment de la mort, entre gloire immortelle et vertu chrétienne, entre le nom qu'on lui a donné et les qualités qu'elle a cultivées, Anne de Marle fait le choix de l'humilité évangélique :

Lors sans viser au lieu, dont elle vint,
Et desprisant la gloire, que l'on a
En ce bas Monde, icelle Anne ordonna,
Que son corps fust entre les pauvres mis
En ceste Fosse. (v. 24-28)

À l'instar des reines célébrées par Jean Marot, l'illustre Anne de Marle se caractérise moins par ses nombreux titres de gloire (auxquels elle-même n'accorde que peu d'importance face au salut) que par sa constance dans la vertu, faisant d'elle un *exemplum* pour tout lecteur, noble ou non. L'« Épitaphe de Philipe, mere du dit Seigneur Grand Maistre, pris du graec de Cinerus » (OP2, VIII) fonctionne sur le même contraste entre noblesse d'âme et noblesse de titres, dont l'alliance exceptionnelle en une personne est édifiante :

Plustost faut qu'on s'estonne
De son si grand bonheur
Accompagné d'honneur. (v. 16-18)

Marot étend ce modèle de double éloge, qui souligne à la fois les singularités du défunt et ses vertus à imiter, à quelques hommes. La plupart des épitaphes masculines consistent en une biographie du défunt soulignant ses titres et ses actes au service du roi, parmi lesquelles on peut citer en exemple l'épitaphe « De feu Monsieur de Precy » (*La Suite*, III), les trois portant sur « Messire Jan Cottereau Chevalier Seigneur de Maintenon » (*La Suite*, IV, V et VI), ou encore celle « De Monsieur le General Preud'homme » (OP2, II). Cependant, certaines soulignent également les vertus personnelles de ces illustres personnages, amis du poète et regrettés par tous. C'est le cas, par exemple, de l'épitaphe « De Loys Jagoyneau » (*La Suite*, XII) :

Cy gist Loys Jagoyneau surnommé :
Tresorier fut en charges renommé :
Et de Pecune onc ne thesaurisa,
Ains de Vertu, que plus qu'Argent prisa.
Je ne sçay pas, de quel'race estoit il :
Mais je sçay bien, que son Cueur fut gentil,
Hardy, courtois, de tresnoble nature,
Et trop plus grand, que du Corps la stature.
[...]
Italiens en ont le corps icy,
Et les François le dueil, et le soucy :
Avec lequel dessus luy ont posé
Ce dur Tombeau de leurs pleurs arrosé. (v. 1-8 et 13-16)

Dans cette épitaphe, les vertus personnelles du défunt l'emportent sur le « renom » de sa charge. Ce traitement « féminin », si l'on peut dire, de Loys Jagoyneau s'explique de la même façon que pour l'épitaphe du « petit Argentier Paulmier d'Orléans » : comme peut-être déjà dans les

épitaphes féminines de Jean Marot ou de Bouchet, c'est la proximité du poète, représentant du petit peuple, avec le défunt (marquée par ses interventions à la première personne « je ne sçay », « je sçay bien ») qui conditionne l'expression de ces vertus personnelles, source du *pathos* de cette épitaphe pleine de larmes. Innocence (au sens étymologique et chrétien du terme, « qui ne nuit pas ») et pauvreté caractérisent ce nouvel *exemplum* chrétien. Cette valorisation de l'amitié portée au défunt, grâce à ses vertus chrétiennes, au détriment de la gloire qu'il a pu acquérir par ses œuvres, se retrouve dans l'« Epitaphe de feu Messire Artus Gouffier, grand maistre de France, pris du Graec de Lascaris » (OP2, VII). Dans ce poème, c'est l'amitié du roi pour son grand maître qui est si grande qu'elle est comparée à celle d'Achilles pour Patrocle ou d'Alexandre pour Ephestion. Finalement, l'amour que le défunt a su susciter par ses vertus l'emporte sur la gloire que lui vaut le titre de grand maître :

[...] Dieu luy doint lieu celeste,
 Et ne luy soit la tombe si moleste,
 Que le cler nom de Boysy, et d'Artus,
 Ne vive autant que vivent les vertuz. (v. 7-10)

De nouveau, « les vertuz » ne sont pas directement associées au personnage (pas d'emploi du déterminant possessif) mais forment une valeur seulement incarnée par le défunt, exemple édifiant pour tout lecteur.

L'exemplarité du défunt tel qu'il est représenté dans son épitaphe n'est en rien une nouveauté de Marot : en revanche les valeurs sur lesquelles repose la perfection du trépassé et la façon dont le poète les mobilise, à travers l'expression d'une familiarité avec le défunt, constituent une innovation marotique (qui trouve peut-être son origine dans l'œuvre du père, même si le faible nombre de ses épitaphes ne permet pas de l'affirmer). Un nouveau rapprochement avec l'œuvre de Bouchet permet de mettre en évidence cette originalité de Marot. En effet, le rhétoriqueur poitevin réalise également un poème, ou plus exactement consacre un chapitre de son *Labirynth de Fortune*²⁸⁴ à la mort de Gouffier, composé d'une *lamentatio* de « Voix discrete », qui rappelle la biographie du défunt et les circonstances de sa mort, puis d'une épitaphe rédigée par ses soins, qui tire les leçons de cette mort. Chez Bouchet, l'écrit sur la mort d'Arthus Gouffier se veut également édifiant, mais son enseignement porte sur un autre aspect : celui de la mutabilité de la Fortune, qui élève les personnes au plus haut rang avant de les faire prématurément périr, non sans une noire ironie, au mois le plus joyeux de l'année (en mai), dans la ville où se trouve la plus renommée faculté de médecine (Montpellier). Ainsi la mort d'Arthus Gouffier sert-elle de point de départ à une réflexion de plus grande ampleur sur les « variation mundaines²⁸⁵ », dans un

²⁸⁴ Éd. Pascale Chiron et Nathalie Dauvois, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 13-25.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 24.

Labyrinth de Fortune que l'auteur rédige deux ans après, alors qu'il dispose enfin de quelque loisir. La grâce royale portée à Arthus de façon inespérée par François I^{er} – et qui se matérialise comme chez Marot par la rime entre « Boisy » et « choisy » (v. 182-183) – est un signe de fortune et moins d'amitié ; les comparaisons mythiques et historiques portent sur sa valeur de serviteur, comparable à celle des grands chefs militaires (v. 208-220) et non sur l'amitié entretenue avec le roi, qui est chez Marot l'unique et le plus notable signe de l'éminence de ce fonctionnaire royal. De nouveau, dans l'« Epitaphe de feu Messire Artus Gouffier, grand maistre de France, pris du Graec de Lascaris », la fonction didactique de l'épithaphe repose en grande partie sur la proximité du défunt avec ceux qui peuvent attester de sa valeur.

Cette vocation didactique de l'épithaphe est aussi illustrée par les comparaisons avec des personnages de légende, porteurs de valeurs aisément identifiables destinées à être imitées ou au contraire à servir de repoussoir. Ainsi, aux comparaisons mythiques et historiques de cette pièce s'ajoutent les références à la légende de Troye dans l'épithaphe « De Alexandre President de Barroys » (*La Suite*, VIII), où le défunt est associé à l'une des trois déesses du jugement de Paris Alexandre, ou « De Helene de Boisy » (*La Suite*, XXI), naturellement comparée à la femme de Ménélas pour sa beauté, mais la surpassant en vertu. De même, ce sont plusieurs « fables » (dont le grand nombre est d'ailleurs significatif) qui servent à peindre l'*hubris* « De l'Abbé de Beaulieu la Marche, qui osa tenir contre le Roy » (*La Suite*, XVII) : la biographie de l'abbé rejoint la gigantomachie, la fable de Phaéton et l'histoire de Luciabel dénonçant la vanité de toute rébellion contre les puissantes divinités (parmi lesquelles compte le roi de France).

Mais Clément va plus loin dans l'exploitation de la vocation didactique de l'épithaphe et dans la représentation chrétienne des défunts auxquels il rend hommage. Comme dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye*, sa poésie funèbre, même de forme brève (épigrammatique), est nourrie des enseignements de sa foi. Aussi le rappel des valeurs chrétiennes et en particulier évangéliques est-il constant dans ces épithaphe. Marot est en cela conforme à l'inflexion donnée aux épithaphe par son père, où foi et espérance du salut étaient omniprésentes et remplaçaient les allégories des déplorations des Rhétoriciens (notamment pour l'apothéose devenue assomption). Si les appels à la prière, qui favorisent cette béatification, sont nombreux chez Jean (en particulier dans la « Déploration de la feue Royne Claude de France »), ils sont en revanche peu fréquents dans les épithaphe de Clément. Citons néanmoins, dans *L'Adolescence clémentine*, celles de « De Jehan Serre, excellent joueur de farces » (XIII), de *La Suite*, « De feu Monsieur de Precy » (III), « Des Allemans de Bourges » (VII), « De Noble Damoyse Anne de Marle » (X), « De Jan de Montdoulcet » (XIV), « De Guillaume Chantereau, homme de Guerre » (XV), et enfin « De Martin » (*OP2*, X). On sait depuis la *Déploration de Florimond Robertet* que pour le fils

Marot ces appels à la prière sont vains pour les croyants, dont la foi qui leur est reconnue est chargée d'augurer le salut. Aussi figurent-ils dans les textes de jeunesse de Marot (*L'Adolescence clémentine* et les premières années de *La Suite*), à l'exception de l'épithaphe de Martin, dont le caractère avant tout comique est évident (il s'agit en effet non seulement de mettre l'âme du jeune homme au paradis, mais aussi dans un endroit éloigné d'Alix afin qu'elle le laisse véritablement en repos...). Blum, dans *La Représentation de la mort dans la littérature de la Renaissance*²⁸⁶ ajoute que l'image de la béatification, récurrente chez Jean Marot mais qui va également de soi, et devient d'ailleurs d'autant plus ambiguë qu'elle est plus explicite, pour les évangéliques, n'apparaît plus guère que trois fois dans l'œuvre du fils : dans les épithaphe de Jane Bonté (*L'Adolescence*, I) et Madame de Maintenon (*OP2*, III), et au sujet de la mort de Louise dans l'*Eglogue au Roy sous les noms de Pan, & Robin*²⁸⁷.

C'est donc moins dans la mise en scène d'une attitude de croyant (trop ambivalente pour les évangéliques) que dans ses valeurs et ses considérations sur l'existence que l'évangélisme de Marot transparaît. Ainsi souligne-t-il que la vie étant un don de Dieu, sa perte est encore une œuvre divine dont les raisons ne doivent pas être recherchées mais les effets respectés²⁸⁸. Ce rappel concerne les jeunes trépassés et s'oppose, en filigrane, aux invectives contre la Mort, caractéristiques des déplorations funèbres des Rhétoriciens et de la période précédente en général²⁸⁹. Au cœur du « Cymetiere » de *La Suite*, deux épithaphe rendent hommage à des morts jeunes et sont ainsi porteuses du même enseignement. Il s'agit d'une part de l'épithaphe « De Guillaume Chantereau, homme de Guerre » (XV) :

Mais la mort le ravit
 En sa jeunesse meure.
 A maint homme qui vit,
 Grand regret en demeure.

²⁸⁶ *Op. cit.*, p. 283.

²⁸⁷ *OP2*, p. 38, v. 147-148. Une fois n'est pas coutume, la comparaison avec l'œuvre du contemporain Bouchet permet de mieux comprendre cette absence du *topos* de la prière finale. En effet, il n'apparaît guère dans les épithaphe du *Panegyric du chevalier sans reproche* : cette absence ne s'explique pas par l'évangélisme du rhétoricien poitevin, mais par la dimension historique de l'œuvre dans laquelle ces épithaphe figurent. Elles y ont, le plus souvent, une fonction de commémoration, et ne sont pas la réaction immédiate devant une circonstance douloureuse. Une exception significative réside cependant dans l'épithaphe de Gabrielle de Bourbon (*op. cit.*, f. 165r^o-167r^o), dans laquelle le poète s'exprime moins en chroniqueur qu'en proche de la défunte, et ne s'arme pas du recul historique dont il fait preuve par ailleurs. Chez Clément, cette absence du *topos* de la prière finale encourage aussi la lecture de ces recueils d'épithaphe comme une chronique de la vie de cour, que cet effet ait été recherché *a priori* par le poète ou bien qu'il soit exploité *a posteriori* lors de la composition des sections, au moment de publier les œuvres. Nous reviendrons plus bas sur cette possible lecture des épithaphe.

²⁸⁸ Voir les *Actes*, I, 7 : « Il ne vous appartient pas de connaître les temps ou les moments que le Père a fixés de son propre pouvoir. »

²⁸⁹ Marot mentionne une fois la « Fascheuse Mort » et « son cruel outrage » (*La Suite*, X, v. 19).

Puis qu'il faut, que tout meure,
S'en faut-il estonner ? (v. 13-18)

Dans l'épithaphe suivante, « De troys Enfans freres » (XVI), l'opposition entre l'invective topique contre la mort et l'attitude du vrai croyant est plus évidente :

Cruelle Mort, Mort plus froide que Marbre,
N'a elle tort de faire cheoir de l'Arbre
Ung fruit tant jeune, ung fruit sans meureté,
Dont la verdeur donnoit grand seureté
De bien futur ? Qu'a elle encores fait ?
Elle a (pour vray) du mesme coup deffaict
De Pere, & Mere esperance, & lysesse,
Qui s'attendoient resjouyr leur Vieillesse
Avec leurs Filz : desquelz la mort soubdaine
Nous est tesmoings, que la vie mondaine
Aultant Enfans, que Vieillardz abandonne.
Il nous doibt plaire, puis que Dieu l'ordonne. (v. 7-18)

Cette épithaphe rappelle ainsi les analyses tirées de l'évolution du statut des larmes entre la *Déploration de Florimond Robertet* et l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye* : si les larmes (ici marquées par l'invective et les questions oratoires) sont désormais acceptables en tant que réaction humaine et immédiate face à la mort, la foi évangélique, qui dicte au contraire la joie pour le sort du défunt, doit ensuite reprendre l'avantage, comme elle le fait – peut-être non sans amertume, après un tel déploiement de *pathos* – dans le vers final.

Marot évoque ainsi le bonheur de ces morts enfin parvenus à une vie bien plus heureuse que ne l'aurait jamais été celle d'ici-bas, en dépit de tous les titres de gloire liée aux charges, aux conquêtes militaires ou, pour les femmes, à leur beauté. Plusieurs épithaphe explicent cette idée, par ailleurs si longuement développée dans la *Déploration de Florimond Robertet*. De même que précédemment, c'est un doublet d'épithaphe²⁹⁰ qui illustre le mieux cette assurance que la mort est un bien supérieur à tous ceux que peut apporter la vie. Ainsi, les épithaphe de *La Suite*, « De Loys Jagoyneau » (XII) et « De Florimont de Champeverne » (XIII), après avoir exposé les glorieux faits de chacun au service du roi, concluent sur le même enseignement évangélique :

Or de l'avoir si tost mort estendu,
Mort le trompa : car tout bien entendu,
Son vif Esprit à grands biens pretendoit :
Monté soit il plus haut, qu'il ne tendoit. (v. 17-20)

Mais Mort voulant le traicter d'avantage,
En ung moment le poulsa jusque aux Cieulx,
Et feit tresbien : car des bons l'heritage
N'est point assis en ce Val vicieux. (v. 5-8)

²⁹⁰ Dans sa thèse, Berthon (*L'intention du poète, op. cit.*) évoque à plusieurs reprises la composition des sections selon des petits groupes thématiques, idée sur laquelle reposent nos relevés et analyses.

Dans chacun des exemples, c'est à partir d'un paradoxe apparent (la mort n'interrompt pas l'ascension morale et sociale mais au contraire l'encourage) que la leçon évangélique est introduite : la vie céleste est plus glorieuse, meilleure que celle d'ici-bas. Cette idée apparaît encore dans l'épithaphe « De François Daulphin de France » (*La Suite*, XIX) dans laquelle tous les biens et honneurs qui attendaient le Dauphin sont minorés par la comparaison avec la place céleste qu'il occupe désormais :

Qu'as-tu Passant ? complaindre on ne s'en doit :
Il a trop mieulx, que ce, qu'il attendoit. (v. 23-24)

En deux vers, c'est un enseignement majeur de la *Déploration de Florimond Robertet* qui est résumé : la « complain[te] » n'a pas de sens pour un croyant qui sait que le défunt est parvenu à une vie meilleure.

Enfin, la traduction de l'épithaphe de Jan Olivier, évêque d'Angers (*OP2*, XIII²⁹¹), se présente comme un véritable exposé évangélique à destination du « viateur » qui viendrait à la lire. Y sont rappelées les idées qu'il ne faut chercher à comprendre ou critiquer les œuvres de Dieu (« car il n'appartient point / Aux hommes enquerir des secretz des hauts dieux », v. 14-15), que la foi doit suffire à consoler de la mort (« Sur ce avoir il suffit fiance & la foy telles / Que les loyaux defuncts ont âmes immortelles », v. 17-18), que la vie céleste est un bonheur infiniment supérieur à toute vie terrestre (« Qu'ilz ressusciteront avec leurs propres corps / Trop plus beaulx que devant, celestes assurez / De vivre à tout jamais avec les biens heurez », v. 20-22). Marot n'a que traduit cette épithaphe mais le choix de ce texte se comprend aisément. Toutefois c'est bien la seule pièce où la leçon évangélique a une place si importante : présente dans la grande majorité des épithaphe de Marot, elle l'est toutefois au détour d'une sentence finale, d'un portrait spécifique, voire d'une absence (pas de prière inutile).

On a vu comment Clément tournait la grande déploration dans un sens chrétien (et même évangélique) à la suite de Cretin, chanoine de Vincennes. Il apparaît qu'avec les épithaphe le poète quercinois trouve le lieu d'expression concis et direct d'une morale et d'un enseignement évangélique, prolongeant et transformant la démarche de son père qui, dans ses quelques pièces funèbres, exploite le genre dans un sens chrétien, qu'appelle son rapprochement avec l'oraison funèbre d'anniversaire. De Cretin ou de son père, Clément retient et exploite en outre l'expression d'une proximité du poète avec le défunt, qui infléchit les lieux de l'éloge. Mais l'épithaphe, étymologiquement « sur une tombe », possède cette dimension scripturaire que

²⁹¹ Le titre exact de l'édition Groulleau, de 1550, dans laquelle figure pour la première fois cette épithaphe est : « Epithaphe de Messire Jan Olivier, Evesque d'Angiers, pris du Latin : Inquiris, hopes, qui siem, &c. Traduit, ainsi qu'on dit, par C.M. ». Si Defaux, sur ces allégations, l'inclut dans ses *Œuvres poétiques*, Rigolot ne la présente dans ses *Œuvres complètes* que frappée d'une astérisque, car l'attribution est, de fait, incertaine, quoique très probable.

l'oraison, par définition, n'a pas. Cela induit, chez Clément comme chez les Rhétoriciens qui l'ont précédé, une exploitation spécifique de cette poésie funéraire, particulièrement portée vers la mémoire des hommes et des événements.

2/ Une écriture gravée : fonction mnémonique et historique

Par définition, l'épithaphe est le court texte gravé sur la tombe (du grec *epi taphos*, « sur une tombe »). Certaines des épithaphe des Marot (père et fils) furent ainsi véritablement gravées, ou exposées lors de cérémonies funèbres²⁹². Lemaire évoque également cette pratique, quoique de façon fictionnelle, avec les inscriptions des bergers sur les portes du Temple d'Honneur et de Vertus, qu'il nomme « epytaphes » (p. 94 et 96). Ces inscriptions, dans leur contenu comme dans leur forme, étaient d'ailleurs, nous l'avons vu, complémentaires de la grande déploration funèbre qui les contenait. C'est pourquoi nous allons d'abord revenir sur les termes de cette complémentarité entre déploration et épithaphe, dont le but est essentiellement de marquer les esprits au moyen d'une forme brève. À partir de cette propriété mnémonique de l'épithaphe, nous tenterons d'évaluer son poids et sa fonction dans la production historique de Clément Marot, aussi tenue qu'éparpillée, et dont une des facettes semble se trouver dans ces brèves compositions.

• Complémentarité de l'épithaphe et de la déploration

C'est une pratique courante, chez les Rhétoriciens, d'accompagner une déploration avec une épithaphe. Chastelain offre ainsi un exemple d'« Epithaphe de Pierre de Brézé », placé à la suite de la « Dépréciation pour Pierre de Brézé²⁹³ », et Molinet compose une « Epithaphe du duc Philippe de Bourgogne », en plus du *Trosne d'Honneur* consacré au même personnage²⁹⁴. Dans notre corpus, outre l'« Epithaphe de la feu Royne Claude de France » de Jean Marot qui succède à la déploration de la même reine (mais dont on a vu qu'elle tenait plus à l'oraison funèbre qu'à la déploration telle que les Rhétoriciens la conçoivent), une « Epithaphe de Ligny » est écrite à la suite de *La*

²⁹² Le cœur d'Anne de Bretagne, lit-on dans les notes des *Deux Recueils*, est contenu dans un « vaisseau d'or » sur lequel sont gravés deux quatrains dont le style et les images font énormément penser à l'épithaphe de Jean Marot, même si cette attribution reste incertaine. Chez Clément, l'épithaphe « De Noble Damoyse Anne de Marle » (*La Suite*, X) fut gravée sur son tombeau, de même que celle « De Madame de Chateaubriant » (*La Suite*, XXIV).

²⁹³ George Chastelain, *Œuvres de Georges Chastelain*, éd. Kervyn de Lettenhove, éd. Joseph Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, F. Heussner, 1863-1866, t. 7, p. 37-75.

²⁹⁴ Jean Molinet, *Les Faictz et dictz, op. cit.*, t. 1, p. 34-58. Ces deux textes ne se succédaient pas nécessairement dans les éditions anciennes.

Plainte du Désiré de Lemaire²⁹⁵. Marot enfin reprend cette pratique tout au long de sa carrière, puisque l'« Epitaphe de la ditte Jehanne Bonté » succède à la « Complaincte d'une Niepce, sur la mort de sa Tante²⁹⁶ », qu'une épitaphe conclut l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye*, ou encore la *Complainte de Guillaume Preudhomme*.

L'épitaphe qui succède à la déploration a pour vocation de graver, sur la roche et dans les mémoires, le souvenir du mort au moyen de traits biographiques et moraux saillants. Ce n'est pas une déploration en raccourci : c'est plutôt son épiphonème, la morale à retenir de la vie et de la mort qui viennent d'être décrites et expliquées. Nous avons déjà largement étudié les dimensions morales et chrétiennes des déplorations de Marot père et fils. Soulignons ici que l'épitaphe rapporte un enseignement chrétien simple après une déploration souvent allégorique et profane. Ainsi, l'« Epitaphe de Ligny » commence-t-elle par une adresse à Dieu et le rappel, après pourtant que la déploration ait fait un éloge si marqué des vertus et prouesses du défunt, de la petitesse de la condition humaine :

Helas ! mon Dieu, moy mort qui suis icy
Soubs le pouvoir de la divine main,
Treshumblement je te crie mercy.
De mes pechez ne me soys inhumain !
Tu es divin et moy ton povre humain :
Je suis pecheur, tu es misericors.
J'ay offensé, tu as fait les accords
Par le moyen de mort et passion :
Dont j'espère que mon ame et mon corps
Auront leur part en la Redemption. (v. 1-10)

L'humilité du pécheur, qui s'exprime à la première personne, contraste fortement avec l'éloge de ses exploits guerriers et de ses goûts artistiques. Que l'épitaphe soit de Lemaire ou non, les

²⁹⁵ Lemaire, *La Plainte du Désiré*, *op. cit.* Cette épitaphe ne figure néanmoins que dans certains manuscrits et non dans les éditions imprimées : cela remet fortement en cause la certitude de son attribution à Lemaire. On peut néanmoins penser que le poète supprime une épitaphe où figure le récit des services rendus au roi de France au moment où il n'adresse plus son œuvre à Anne de Bretagne mais à Marguerite d'Autriche. Mais l'incertitude demeure, d'autant que certains manuscrits font également figurer un rondeau et une « déploration » (ainsi qu'ils sont intitulés dans l'appendice de l'édition Yabsley qui les reproduit) : or on voit mal Lemaire écrire une seconde déploration pour Ligny après sa grande *Plainte du Désiré*. Quant au rondeau, ce n'est pas son genre de prédilection, contrairement à Jean Marot. On sait enfin que les recueils (manuscrits ou imprimés) de pièces composées pour une même occasion par plusieurs auteurs est une pratique commune au début du XVI^e siècle. Tous ces éléments invitent donc à la plus grande prudence vis-à-vis des conclusions que l'on pourra tirer de cette « Epitaphe de Ligny », dont l'attribution à Lemaire est très incertaine. Enfin, la césure lyrique de l'avant dernier vers, pratique que Lemaire abandonne (et à sa suite Marot, comme il l'annonce au début de *L'Adolescence clémentine*), suggère encore que cette épitaphe n'a pas été écrite par le rhétoricien bourguignon, ce qui ne lui ôte cependant pas tout intérêt dans le cadre d'une étude sur les épitaphes au début du XVI^e siècle.

²⁹⁶ Rappelons que dans l'édition de 1532 de *L'Adolescence clémentine*, une seule section regroupe « Complainctes et épitaphes » et réunit donc ces deux poèmes.

différences thématiques et génériques sont remarquables. Si la gloire humaniste, décernée par le poète, est bien acquise, le salut chrétien nécessite d'autres moyens, d'autres prières, que l'épithaphe accomplit. Cette fonction est plus évidente encore dans l'œuvre de Marot, où il ne fait aucun doute que les épithaphe en question sont bien du même poète que les déplorations auxquelles elles succèdent. Les deux déplorations de Marot si typiques des Rhétoriciens que sont la « Complainte d'une Niepce, sur la mort de sa Tante » et la *Complainte de Guillaume Preudhomme* (quoique témoignant de beaucoup de recul envers les procédés et motifs de ses prédécesseurs) s'achèvent sur une épithaphe aussi brève que marquée par la foi de l'auteur (et du défunt). L'« Epithaphe de la ditte Jehanne Bonté » met en scène une véritable béatification de la défunte, dont la plénitude est renforcée par les rimes couronnées (ou presque, dans le cas du premier vers) :

Cy est le corps de Jane Bonté bouté :
L'esprit au Ciel est par bonté monté.

La dimension chrétienne de la mort est plus ténue dans l'« Epithaphe de Monsieur le Général Preud'homme », quoique bien présente à travers le rappel que tout bien vient de Dieu (« A qui Dieu fut tant liberal », v. 4). On a déjà étudié, dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye*, la façon dont l'épithaphe couronne une déploration traditionnelle de moins en moins profane et de plus en plus chrétienne. Notons enfin que l'absence d'épithaphe ajoutée à la *Déploration de Florimond Robertet* peut être perçue comme un indice supplémentaire du fait que cette déploration n'en est pas vraiment une, du moins que la singularité du mort est totalement évacuée au profit de l'enseignement évangélique – placé dans la déploration, ôtant à l'épithaphe sa raison d'être.

L'autre particularité de l'épithaphe, par rapport à la longue déploration qu'elle conclut souvent, est d'avoir pour vocation d'être aisément mémorisée. C'est ce que met en évidence le titre complet de l'épithaphe sur la famille des Allemans (*La Suite*, VII) : « Epithaphe des Allemans de Bourges, recitée par la Deesse Memoire ». Cela induit un style formulaire, dans lequel les jeux sur les mots et sur les structures syntaxiques servent à rendre les formules plus mémorables. Il en va ainsi du distique qui forme l'« Epithaphe de la ditte Jehanne Bonté », fondés sur une opposition entre la terre (« cy »), le « corps », et le « ciel », l'« esprit » qui occupe les quatre premières syllabes de chacun des vers. Après la césure de ces décasyllabes, c'est au contraire l'union et l'harmonie que soulignent les rimes couronnées, qui reposent sur le nom de la défunte et rendent ainsi mémorable et nécessaire le sort céleste qui lui est réservé. De la même façon, les deux derniers vers de l'épithaphe concluant l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye* reposent sur différents parallélismes :

Gardez bien le repos, qu'elle vous a donné,
Sans lui rompre le sien, puisqu'il est ordonné. (v. 3-4)

Le premier hémistiche de ces alexandrins est consacré au « repos » : celui des proches de Louise de Savoie et celui de la défunte. Mais ce rapprochement met en évidence un glissement de sens : le repos des proches et du peuple doit consister à taire leur chagrin, tandis que celui de Louise est un euphémisme de sa mort, ou plus exactement la représentation pacifiée de la vie céleste hors du péché. De même, le second hémistiche consiste dans ces deux vers en une proposition subordonnée. La rime léonine entre « donné » et « ordonné » crée une relation de concaténation dans le repos : Dieu a ordonné le repos à Louise, qu'elle-même a donné à ses proches et au peuple. Par transitivité, Dieu veut donc le silence des proches de la défunte. Ces aspects – des structures parallèles renfermant de riches significations au moyens de légers glissements de sens, tout en restant immédiatement compréhensibles et mémorisables – caractérisent l'ensemble des épitaphes de Marot et mettent en évidence la complémentarité entre une déploration reposant sur l'*amplificatio* de lieux et motifs traditionnels et une épitaphe refusant la *copia* au nom de l'édification, reposant sur la facilité à être mémorisée²⁹⁷.

Enfin, cet épiphonème mémorable a pour vocation d'être écrit. Or les épitaphes de Lemaire, de Jean Marot et nombre de celles de son fils dépassent largement la longueur de quelques vers immédiatement mémorisables. Chez les Marot, elles tendent ainsi à se substituer à la déploration – guère représentée chez ces auteurs par rapport à Lemaire – en proposant un autre type d'écrit, une autre réflexion sur la mort²⁹⁸. Mais Jean Lemaire, dans sa seule épitaphe d'attribution certaine (l'« Epitaphe de feux d'eternelle memoire, maistre Jehan Molinet et messire George Chastelain »), Jean Marot, et son fils après lui, prennent soin de rappeler l'origine écrite de l'épitaphe en employant l'alexandrin pour leurs compositions. Ainsi Lemaire rédige-t-il son hommage à ses maîtres Molinet et Chastelain en « metres alexandrins [...] interrogatifz et responsifz ». Les deux épitaphes royales de Jean Marot sont également en alexandrins, tandis que celle « De Triboulet,

²⁹⁷ À l'inverse, dans le *Panegyric du chevalier sans reproche* (*op. cit.*), *Les Anciennes et Modernes Genealogies des Roys de France et mesmement du Roy Pharamond avec leurs Epitaphes et Effigies* (Poitiers, Jacques Bouchet, 1528 [rééditions jusqu'en 1545]) ou les *Annales d'Aquitaine faictz et gestes en sommaire des Roys de France et D'angleterre Et des pays de Naples et de Milan* (Poitiers, Enguilbert de Marnef et Jacques Bouchet, 1524 [rééditions jusqu'en 1557]) les épitaphes qui scandent le texte répondent moins à une fonction mnémonique et édifiante qu'au désir de varier la composition historique et de marquer les jalons de l'histoire qui s'écrit, dans un but pédagogique. Ainsi, dans les *Annales d'Aquitaine*, figurent d'autres pièces en vers que des épitaphes. Comme son titre l'indique, dans les *Genealogies*, figurent même des portraits des rois défunts, juste avant leur épitaphe, soulignant leur vocation d'agrément. Les épitaphes n'y sont pas nécessairement brèves au sens où Marot peut l'entendre : parfois chargées de détails biographiques (telle l'épitaphe de Louis de la Trémoille dans le *Panegyric*, *op. cit.*, f. 192r^o-194v^o) voire d'ornements rhétoriques à la gloire du défunt (comme c'est le cas dans l'épitaphe de Gabrielle de Bourbon, f. 165r^o-167v^o), elles relèvent plus de la déploration amplificatoire que de l'épitaphe destinée à être retenue.

²⁹⁸ À l'inverse, dans le mélange d'épitaphe et de déploration funèbre que Bouchet réalise, il semble qu'il tire l'épitaphe vers la déploration, et non qu'il réduise, comme les Marot (et surtout Clément), la déploration à son expression épigrammatique.

fol du roy Louis XII^e » est en décasyllabes (probablement parce que le défunt n'est pas un personnage noble) tout comme la « Déploration de la feu Royne Claude de France » qui, en dépit de son contenu la rapprochant de l'épithaphe, retrouve dans sa forme cette caractéristique de la déploration. Enfin, Marot rédige certaines de ses épithaphe en alexandrins : celle « De feu Monsieur de Precy » (*La Suite*, III), la troisième consacrée à Jan Cottereau (*La Suite*, VI), les épithaphe « De Jan de Montdoulcet » (*La Suite*, XIV), « De Helene de Boisy » (*La Suite*, XXI) et enfin « De messire Jan Olivier » (*OP2*, XIII). Chaque fois, le poète précise le mètre choisi en sous-titre. L'épithaphe concluant l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye* est également en alexandrins. Or dans un article portant sur « L'alexandrin au XV^e siècle », Marc-René Jung²⁹⁹ explique que ce vers d'abord consacré aux chansons de geste ou chroniques évolue peu à peu vers une utilisation en contexte moral ou philosophique, pour un registre souvent pathétique. Tous ces emplois en favorisent l'utilisation pour l'épithaphe, genre volontiers didactique et pathétique. La dimension historique de l'emploi de l'alexandrin n'est peut-être pas perdue pour les épithaphe courtisanes des Marot, qui sont aussi l'occasion de faire un bilan historique à la fin d'un règne ou plus modestement d'une charge royale. Dans sa thèse consacrée à « l'alexandrin renaissant », Olivier Halévy³⁰⁰ explique que la cour de Louis XII voit renaître l'alexandrin sous forme de vers épique, forme-mémoire d'un fonds héroïque médiéval français, ce qu'illustre notamment le *Voyage de Venise* de Jean Marot. À l'inverse, la cour de Bourgogne spécialise l'alexandrin dans l'épithaphe. Jung signalait déjà que l'emploi de ce vers au XV^e siècle signale souvent la nature écrite du discours rapporté : « l'alexandrin, qui sera gravé dans la roche par Jean Lemaire [dans la *Concorde des deux langages*], apparaît ainsi au XV^e siècle comme le mètre approprié de "l'écrit dans l'écrit", de l'épithaphe, de l'inscription, pour des sujets illustres » explique-t-il³⁰¹. Si Lemaire semble directement hériter de cet usage de l'alexandrin (tout en ravivant son potentiel historique au pied du temple de Minerve), les Marot père et fils en exploitent simultanément les connotations nobles voire épiques, didactiques, pathétiques, historiques et scripturaires. Mais l'emploi de l'alexandrin dans les épithaphe du fils est encore plus significatif. En effet, Clément constitue l'épithaphe en genre littéraire, au moment où il compose ses recueils en leur accordant une section (« Epithaphe » dans *L'Adolescence clémentine*, « Cymetière » dans *La Suite*). Il s'efforcerait alors de rappeler la vocation première de l'épithaphe, celle d'une écriture gravée, composée (pour

²⁹⁹ Marc-René Jung, « L'alexandrin au XV^e siècle », dans *Orbis Medievalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezola à l'occasion de son quatrevingtième anniversaire*, éd. Georges Güntert, Marc-René Jung et Kurt Ringger, Berne, Francke, 1978, p. 203-217.

³⁰⁰ *La vie d'une forme : l'alexandrin renaissant (1452-1573)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Francis Goyet, Université Stendhal, 2003. Voir aussi sa présentation dans l'article du même auteur « La vie d'une forme : l'alexandrin renaissant (1452-1573) », *L'information littéraire*, 2004/2, n° 56, p. 38-43.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 215.

le « Cymetière » de *La Suite* et celui des *OP2*) en réponse à un événement de la vie de cour. Ainsi mises en recueil, ces épitaphes tendent naturellement vers l'épigramme, et invitent, suivant le ton adopté, à une lecture ludique ou bien de chronique courtisane. Le rappel que certaines pièces sont écrites en alexandrins, appartiennent à un support tangible lié à une utilisation concrète, permet d'en recontextualiser la lecture. Mise en recueil et alexandrins correspondraient alors aux deux facettes irrémédiablement liées de la poésie de cour selon Marot : de circonstance, elle n'en est pas moins pourvue d'une valeur littéraire qu'elle tire aussi, précisément, des circonstances où elle s'est formée. Mais ces conclusions ne doivent pas occulter l'intérêt formel pur que peut représenter l'alexandrin pour un poète : si Defaux et Mantovani louent l'esprit novateur de Jean Marot, prêt « à tenter de nouvelles expériences³⁰² » en utilisant l'alexandrin (émerveillement qu'il convient, à la suite de l'étude de Jung, de relativiser), il reste vrai que pour Clément l'alexandrin permet aussi des jeux formels. Ainsi son emploi dans la troisième épitaphe consacrée à Jan Cottereau (*La Suite*, VI) peut-il s'apparenter à la recherche d'une variation métrique alors que les vertus du défunt, déjà exposée dans deux épitaphes, commencent à se répéter³⁰³. Il n'est pas impossible non plus de lire un jeu sur le nom du mètre dodécasyllabique dans l'épitaphe « De Helene de Boisy » (*La Suite*, XXI), où la défunte est précisément comparée à l'épouse du héros troyen Pâris Alexandre. L'épitaphe, descendante de l'oraison funèbre, demeure liée à l'écrit et à la mémoire, ce que rappelle l'emploi de l'alexandrin chez Lemaire et les Marot. Son emploi, à côté du mètre décasyllabique plus fréquent et plus neutre, corrobore aussi les fonctions didactiques et morales de l'épitaphe, et invite à considérer une autre fonction : historique. Mnémosyne appelle sa fille Clio, ce qui semble, d'une certaine façon, avoir suscité l'intérêt de Clément Marot pour les épitaphes.

- **Points de vue historiques sur la mort de Claude de France**

Un des devoirs du poète au service du roi consiste normalement à composer les chroniques du royaume, ou bien à écrire la grande histoire de son passé glorieux. Un tel écrit n'existe pas dans l'œuvre de Clément Marot, ce qui ne signifie pas qu'il n'a pas, de façon brève, allusive et détournée (pour ne pas dire « marotique ») réalisé ces chroniques. Ainsi peut-on rattacher la fonction mnémonique de l'épitaphe à l'écriture de cette histoire, à travers les destins singuliers

³⁰² *Les deux recueils, op. cit.*, notes p. 523.

³⁰³ Ajoutons à ce *corpus* d'épitaphes en alexandrins celle de Louis de la Trémoille dans le *Panegyric* de Bouchet, rare voire seul emploi de ce mètre par le rhétoricien poitevin (*op. cit.*, f. 193r^o-194v^o). Le recours aux alexandrins s'explique là aussi probablement par désir de *variatio metrica* après les sept épitaphes des nations, régions et seigneuries qu'il a honorées ou possédées.

des grands personnages du royaume, de leur service à leur mort. Comme le signale Berthon³⁰⁴, cela est surtout valable pour le « Cymetière » de *La Suite* (mais aussi celui que Defaux composa à partir des autres épitaphes de Marot) :

La comparaison du « Cymetière » et de la section des épitaphes de *L'Adolescence* est frappante : alors que cette dernière privilégiait, dans le discours sur la mort de personnages fantaisistes ou peu connus (pour la plupart), la leçon morale ou la satire facétieuse, proche en cela de l'art du fabuliste, le « Cymetière » de *La Suite* est très majoritairement voué à la célébration de la mémoire de grands personnages du royaume, à commencer par la reine Claude.

L'épitaphe « De la Royne Claude » (*La Suite*, I) est en effet vraisemblablement rédigée peu après sa mort, en 1524, mais ne figure pourtant pas dans *L'Adolescence clémentine*, dont les bornes chronologiques s'étendent jusqu'en 1526. L'hypothèse de Berthon, à laquelle nous souscrivons complètement, est que Marot aurait placé cette épitaphe en tête du « Cymetière » de *La Suite* afin de distinguer les écrits facétieux des œuvres sérieuses et courtoises. Cette épitaphe se présente donc comme un coup d'essai pour le jeune poète et s'efforce de définir les traits d'un genre sur lequel il reviendra tout au long de sa carrière et qui lui permet de concilier écriture brève et spirituelle avec les chroniques qu'on attend d'un poète du roi³⁰⁵.

Nous voudrions mettre à l'épreuve cette hypothèse de lecture, selon laquelle les épitaphes de Clément Marot recèlent une partie de ses chroniques de la cour de France, en comparant son épitaphe « De la Royne Claude » avec celle que son père composa au même moment, ainsi qu'avec celle qu'il consacra à Anne de France, puisque l'écriture de l'une a déterminé les thèmes de l'autre. Après avoir mis en évidence les échos entre l'œuvre du père et celle du fils, nous examinerons les aspects politiques de ces épitaphes, qui en font de véritables morceaux de réflexion historique et courtoise, et en particulier le traitement – ou au contraire l'élimination – de l'épineuse question de Bretagne, duché indépendant que François I^{er}, à la suite de Louis XII, a cherché à annexer au royaume, en dépit de la résistance plus ou moins farouche des duchesses de Bretagne qu'ils eurent pour épouse.

Il convient de contextualiser cette démarche de comparaison afin de pouvoir mieux interpréter nos remarques. La récente étude d'Adrian Armstrong³⁰⁶ a montré combien la poésie française de la fin du Moyen Âge est profondément intertextuelle. Les textes circulent entre poètes, l'emprunt et le retravail jouent un rôle important dans la création. Coopération et

³⁰⁴ *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 448.

³⁰⁵ Une telle démarche trouverait son écho imparfait, inabouti, dans les *Annales d'Aquitaine* ou les *Genealogies* de Bouchet, publiées respectivement pour la première fois en 1524 et 1528 : on l'a vu, le rhétoricien ponctue en effet son histoire de France, en prose, d'épitaphes versifiées à la gloire de ses hauts personnages. Marot, semble-t-il, se débarrasse de la prose pour ne recueillir que les épitaphes, et adopte une démarche de mémorialiste, plus que d'historiographe, en n'évoquant que ses contemporains.

³⁰⁶ Armstrong, *The Virtuoso Circle, op. cit.*

compétition abolissent les relations hiérarchiques entre maîtres et élèves ou imitateurs, et promeuvent l'innovation parmi les poètes. Armstrong présente ainsi son étude :

Poets give the strong impression of belonging to a self-conscious professional community – the “virtuoso circle” encapsulated in the title of this book. These poets’ work is not merely influenced by existing poetry ; it is often explicitly conceived and presented as a response to it. [...] Poetry, then, is a collaborative social activity, involving co-operation and/or competition : while recognizing the importance of predecessors and contemporaries, poets simultaneously mount self-assertive challenges to them. (p. XIV)

L'étude d'Armstrong se concentre plus sur le XV^e que sur le XVI^e siècle et ne traite guère de Jean et Clément Marot. Toutefois l'évidence de leur proximité (que le fils corrobore dans des pièces biographiques) invite fortement à étudier certains de leurs poèmes écrits pour la même occasion – telles ces épitaphes pour Claude de France – dans la perspective d'une collaboration ou d'une compétition, où chaque poète s'efforce de présenter une technique ou un point de vue unique, lui permettant d'innover et de se distinguer des autres. C'est plutôt la nature de l'engagement politique de Jean et Clément Marot qui nous intéressera dans ces épitaphes, qui ne se distinguent guère par leur virtuosité formelle. La thèse d'Armstrong, que nous souhaiterions appliquer à la pratique de Jean et Clément Marot, nous semble particulièrement appropriée pour décrire l'intention poétique du fils qui, on l'a vu, présente son épitaphe de Claude de France en tête du « Cymetière » de *La Suite*, en dépit des bornes chronologiques qui organisent ses recueils. Le fils Marot, à peine sorti de son « adolescence » s'efforcerait en effet, dans ce texte écrit avec et contre ceux de son père (les épitaphes d'Anne de Bretagne et de Claude de France), d'affirmer sa personnalité et la nature de son engagement auprès de François I^{er}, en décrivant sa vision politique et religieuse du règne de Claude de France³⁰⁷.

On a vu que Jean Marot distinguait les épitaphes d'Anne de Bretagne et de Claude de France en favorisant chez la première³⁰⁸ le récit de sa biographie mouvementée (mariée à treize ans au roi de France Charles VIII puis, devenue veuve, à son successeur Louis XII) marquée par sa lutte pour maintenir l'indépendance de la Bretagne et la paix dans ce duché en dépit, ou grâce à ces rapprochements matrimoniaux :

Ayant dans le treziesme, estant sans pere [ne] mere,
De par Charles Huictiesme, eu(st) guerre trop(t) amere.
Neantmoins ne vainquist : Amour seul fust vainqueur,
Quant deux corps il conquist, où ne laissa que ung cuer.

³⁰⁷ Comme on le verra dans notre partie « Clément, éditeur de Jean », le fait que le fils Marot n'ait pas recueilli les épitaphes de son père ne nous semble pas devoir s'expliquer par un éventuel désir de donner une certaine image de son père, qu'elle soit en sa faveur ou non. Nous nous abstenons donc de formuler ici les hypothèses sur l'absence de l'« Epitaffe de la feue Royne Claude de France » de Jean dans le recueil de ses œuvres édité par Clément.

³⁰⁸ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 226-227.

D'amour tant les combla, que la fleur lilliale
 A l'hermyne assembla en couche nuptiale.
 Ainsi la belle et bonne, oultre chapeau(l) ducal,
 De France eust la couronne et titre royal.
 Lors si bien se maintint qu'il est à tous notoire
 Qu'oncques royne n'ob(s)tint en France telle gloire.
 Mort print en ses liens Charles, qui deceda,
 Puis Loys d'Orleans apres luy succeda,
 Lequel, bien congnoissant l'honneur, vertu noblesse,
 Et renom florissant d'icelle grant princesse,
 Pour espouse la print d'amour loyalle et bonne,
 Et par ainsi reprint royal sceptre et couronne. (v. 5-20)

À la « guerre trop amere » succède la victoire de l'amour, façon édulcorée pour le poète de présenter une alliance matrimoniale qui pacifie les relations franco-bretonnes sans remédier au conflit : en effet, Anne de France s'opposera toujours farouchement aux désirs d'annexion de ses époux successifs. En revanche, cette question politique est à peine évoquée dans les poèmes que Jean consacre à Claude de France : la femme y est présentée comme un parangon de vertu chrétienne et son rôle de reine se limite aux nombreux enfants qu'elle a donnés à François I^{er}³⁰⁹. Nous avons alors interprété ces éloges de nature différente comme l'évolution du poète d'une tradition « humaniste » de l'éloge à une tradition chrétienne. Mais il convient ici de rappeler que Claude de France fut nettement plus en retrait, d'un point de vue politique, que sa mère. Elle n'eut que peu d'influence sur François I^{er}, contrairement à sa sœur Marguerite d'Angoulême par exemple. Il ne faudrait pas cependant négliger l'importance des héritiers que Claude de France mit au monde. En effet, Louis XII mourut sans héritier mâle : Anne de Bretagne eut deux filles (Claude et Renée de France) et aucun enfant ne naquit du mariage en 1514 du roi avec la jeune Marie d'Angleterre. Louis XII avait anticipé cette absence de succession directe en favorisant son cousin le duc François de Valois, qui épousa Claude de France en 1514 afin d'asseoir sa légitimité au trône : aussi la succession se fit-elle sans remous. Néanmoins, la naissance de sept enfants issus de l'union de François I^{er} et de Claude de France, et en particulier du dauphin François en 1518, fut une joie autant qu'un réel soulagement à l'époque (ce dont témoignent les poètes, à commencer par Jean et Clément Marot, mais aussi Cretin³¹⁰). C'est dans ce contexte qu'il faut certainement comprendre l'insistance de Jean Marot sur la fécondité de la reine, lui qui a vécu au plus près les espoirs et les déceptions suscitées par les fausses couches d'Anne de Bretagne³¹¹. Le

³⁰⁹ Cette image est encore rigoureusement celle que convoie Bouchet dans l'épithaphe qu'il consacre à Claude de France dans les *Les annales d'Aquitaine* (éd. 1557, f. 214 r^o-v^o).

³¹⁰ Voir dans notre dernière partie « Rondeaux et ballade sur la naissance du Dauphin ».

³¹¹ Dans *The Queen's Library* (*op. cit.*, p. 303), Brown explique au sujet d'épithaphe d'Anne de Bretagne écrites par Bouchet ou Choque que le portrait de la reine en mère potentielle la définit communément. Elle souligne ailleurs (« Les louanges d'Anne de Bretagne dans la poésie de Jean Bouchet et de ses

jeune Clément Marot, qui n'évoque nullement les enfants de Claude de France dans son épitaphe, fut certainement moins sensible à un tel aspect.

Différents échos entre l'épitaphe « De la Royne Claude » de Clément et celles d'Anne de Bretagne et Claude de France de Jean Marot semblent non seulement indiquer que le fils avait lu le père, mais aussi qu'il a choisi parmi ces deux modèles les éléments constitutifs de sa propre épitaphe. Voici le poème de Clément Marot³¹² :

Cy gist envers Claude Royne de France,
Laquelle avant que Mort luy fait oultrance
Dit à son Ame (en gettant larmes d'Œil)
Esprit lassé de vivre en peine & dueil,
Que veulx tu plus faire en ces basses Terres ?
Assez y as vescu en pleurs, & Guerres,
Va vivre en paix au Ciel resplendissant,
Si complairas à ce corps languissant.
Sur ce fina par Mort, qui tout termine,
Le lys tout blanc, la toute noire Hermine,
Noire d'ennuy, & blanche d'innocence.
Or vueille Dieu la mettre en haute essence,
Et tant de Paix au Ciel luy impartir,
Que sur la Terre en puisse departir.

La distinction d'un corps fatigué et d'une âme aspirant au repos vertueux n'est pas sans rappeler l'épitaphe de Claude de France écrite par le père³¹³. En effet, il présente la reine comme le produit de la création conjointe de Nature, qui pour le corps « employa le haut de sa puissance » (v. 2) et de Dieu, « qui créa l'ame » (v. 3). Plus précisément, la séparation de l'âme et du corps, ayant des aspirations différentes chez Clément, évoque ces vers de Jean :

Or est le corps [transi], l'ame en est separée
De toutes les vertus enrichi[e] et paré[e]. (v. 21-22)

L'idée que l'âme, contrairement au corps, accède au Ciel est récurrente dans les épitaphes de Jean Marot. En outre, le terme choisi par Clément pour caractériser l'action de la Mort (l'« oultrance ») évoque celui par lequel Jean qualifie la Mort, « oultrageuse chimere » (v. 25), dans l'épitaphe de Claude de France. Enfin, la raison de la fatigue funèbre de Claude de France telle qu'elle apparaît dans l'épitaphe du fils est reprise non à l'« Epitaffe de la feue Royne Claude de France » du père,

contemporains : voix de deuil masculines et féminines » dans *Jean Bouchet. Traverser des voies périlleuses (1476-1557). Actes du colloque de Poitiers (30-31 août 2001)*, éd. Jennifer Britnell et Nathalie Dauvois, Paris, Champion, 2003, p. 31-51), et *a contrario*, la façon dont Jean Marot évite cette question dans son épitaphe sur Anne de Bretagne, où le rappel des qualités viriles de la reine efface son incapacité à donner un héritier au trône de France.

³¹² *OP1*, p. 370.

³¹³ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 230-231.

mais à son « Epitaphe de la feue Royne Anne », où le poète rappelle alors le contexte géopolitique incertain du royaume de France :

Mais mort, qui tout abat, voyant France troublée
D'ennuy, guerre, et debat, est venue à l'emblée
L'occir[e], prendre, et tollir [...]. (v. 31-33)

Defaux et Mantovani³¹⁴ énumèrent les difficultés du royaume de France, menacé tant à l'extérieur par la Sainte Ligue qu'à l'intérieur par des troubles civils et entre grandes familles (notamment au sujet du mariage de François d'Angoulême avec Claude de France). Un contexte difficile réapparaît à partir des années 1520 (avec la menace des troupes impériales aux frontières du royaume) sans que Jean Marot n'y fasse plus allusion dans son « Epitaffe de la feue Royne Claude de France ». Clément en revanche, fidèle à la première épitaphe de son père, emprunte ses mots pour désigner ces difficultés géopolitiques du royaume de France et ses effets sur la reine qui vient de mourir. Si tous ces motifs chrétiens ou politiques, ou bien ces expressions, apparaissent dans nombre d'épitaphes, néanmoins leur concentration dans cette pièce de Clément établit la pratique intertextuelle du fils vis-à-vis du père. En rappelant le contexte géopolitique tendu du royaume de France, Clément interprète comme son père la mort de la reine comme la conséquence du déclin du royaume. À chaque poète, à chaque génération, sa reine servant de référence politique. En n'évoquant pas ce contexte dans son « Epitaffe de la feue Royne Claude de France », Jean Marot est certainement à la recherche de variation thématique par rapport à sa précédente épitaphe, mais on peut se demander s'il ne laisse pas, en quelque sorte, ce motif à son fils. C'est en tous cas ce que l'hypothèse d'une collaboration entre les deux poètes laisse supposer³¹⁵.

L'importance des échos entre l'épitaphe de « De la Royne Claude » du fils, et celle d'Anne de Bretagne du père rappelle l'écart générationnel entre Anne et Claude d'une part et Jean et Clément d'autre part. Cette évidence permet certainement de comprendre la façon claire et subtile dont les poètes abordent l'épineuse question de l'indépendance du duché de Bretagne. Dans chacune des trois épitaphes, un vers évoque le double titre porté par la défunte, d'abord reine de France (c'est le titre le plus honorifique, qui occupe la première partie du vers jusqu'à la

³¹⁴ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 526, note 9.

³¹⁵ Cette hypothèse sera encore plus probante dans le cas de l'écriture concomitante, par les Marot, de poèmes sur la naissance du Dauphin François : comme on le démontrera *infra*, les poètes semblent s'être répartis les lieux attendus des poèmes généthliques, dans une collaboration visant à favoriser l'entrée de Clément au service de François I^{er}.

césure) mais aussi duchesse de Bretagne (dont l'évocation occupe les six dernières syllabes de l'alexandrin ou du décasyllabe³¹⁶) :

Jadis l'honneur de France, et gloire britannique (« Epitaphe de la feue Royne Anne », v. 4)

L'actente des François, et l'espoir de Bretagne (« Epitaffe de la feue Royne Claude de France », v. 28)

Le lys tout blanc, la toute noire Hermine (« De la Royne Claude », *La Suite*, I, v. 10)

Quoique réunis dans un même vers, les titres français et bretons restent dissociés³¹⁷. Dans l'épithaphe d'Anne, « fleur lilliale » française et « hermyne » bretonne se retrouvaient assemblées à travers le double titre de la duchesse de Bretagne et reine de France (« Epitaphe de la feue Royne Anne », v. 9-10). Mais cette alliance pacifiée était une union conjoncturelle, ce que semble souligner le poète lorsqu'il explique que c'est « Amour » qui est à l'origine de ces unions, « vainqueur » dans les guerres opposants français et bretons, entité plus puissante que les intérêts nationaux (v. 7). En réalité, la duchesse de Bretagne, affaiblie militairement, se vit imposer le mariage avec Charles VIII ; tandis que le mariage avec Louis XII, successeur de Charles VIII, était une des clauses imposées par le roi lors du premier mariage... Toutefois, dans les différentes négociations matrimoniales, Anne était toujours parvenue à séparer les titres français et bretons, de sorte qu'une seule personne ne puisse hériter à la fois du duché de Bretagne et du royaume de France. Ainsi on ne s'étonnera pas de la façon dont Jean Marot édulcore la réalité politique par l'évocation de l'amour, mais on remarquera au contraire comment cette image retranscrit fidèlement une réalité où les deux territoires maintiennent leur autonomie politique, en dépit d'une alliance de circonstance.

Cet état de fait évolue à la mort d'Anne de Bretagne. En effet, même si la duchesse n'était pas parvenue à empêcher le mariage de Claude de France avec François d'Angoulême (alors hériter présomptif du trône de France), elle avait obtenu des clauses garantissant l'indépendance du duché par rapport à la couronne de France. Mais Claude de France, de tempérament moins trempé que sa mère, se voit rapidement imposer par François I^{er} des actes lui cédant les droits sur le duché de Bretagne. Aussi Jean Marot oppose-t-il en elle « l'actente des François, et l'espoir de Bretagne » : les uns prennent peu à peu l'autorité sur un duché que les Bretons, tant que Claude est en vie et peut agir, souhaitent garder indépendant. À la mort de Claude de France, François I^{er}

³¹⁶ À noter que Clément n'emploie pas l'alexandrin pour cette épithaphe pourtant noble et originale dans sa production, peut-être par souci de distinction avec le poème de son père.

³¹⁷ Distinction que l'on retrouve dans l'exorde du « Commencement d'une Epistre de Jehan Marot à la Royne Claude... » (*Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 35) lorsque Jean Marot s'adresse à Claude de France pour lui narrer la victoire à Marignan de François I^{er}. Dans le vers « Chapeau Ducal soubz couronne Royale » (v. 2), le titre de duchesse de Bretagne est plus proche de Claude de France, même s'il est recouvert, hiérarchiquement inférieur, par son autre titre de reine de France.

ne parvient pas à se faire nommer duc de Bretagne, mais le Dauphin hérite de ce titre au lieu de son frère cadet (ce qui équivaut à reporter d'une génération cette union). Clément Marot, qui n'a pas, comme son père, suivi la question de Bretagne en étant aux côtés d'Anne mais qui, très jeune, semble avoir épousé la cause de Marguerite d'Angoulême et de son frère François I^{er}, envisage la mort de Claude de France à la fois d'un point de vue français, mais aussi, et avant tout, pacifiste. Finalement, le rattachement de la Bretagne à la France est entériné par un traité en 1532, un an avant la publication de *La Suite*. C'est ainsi que se comprennent ces vers de son épitaphe :

Sur ce fina par Mort, qui tout termine,
Le Lys tout blanc, la toute noire Hermine,
Noire d'ennuy, & blanche d'innocence. (v. 9-11)

Avec la mort de Claude de France, s'achève la séparation du « Lys » et de l'« Hermine ». Le contexte de publication de *La Suite* favorise ce rappel (c'est peut-être également une des raisons pour lesquelles cette épitaphe ne figure pas dans *L'Adolescence clémentine*). Mais Clément semble moins se réjouir de cet agrandissement des frontières du royaume de France que de la garantie, enfin acquise, qu'il n'y aura plus de conflits au sujet du statut de la Bretagne. Il associe les couleurs de la Bretagne et de la France à la description psychologique de Claude, peinée par ces conflits et « innocen(t)e ». Telles étaient là les valeurs portées par la coprésence du noir et du blanc, et le poète ne peut que saluer la fin de cette réalité. Enfin, inversant les conclusions des épitaphes paternelles, Clément clôt son poème non sur l'évocation céleste de Claude mais bien sur la « Terre » enfin pacifiée :

Or vueille Dieu la mettre en haulte essence,
Et tant de Paix au Ciel luy impartir,
Que sur la Terre en puisse departir. (v. 12-14)

La mort de Claude de France lui apporte la paix céleste (le terme apparaît deux fois dans les 14 vers qui composent l'épitaphe) mais le poète espère aussi qu'elle apportera la paix dans le monde des hommes.

En conclusion, Clément a indéniablement composé son épitaphe « De la Royne Claude » à partir de celles de son père sur Anne de Bretagne et sa fille, non pour les recopier mais pour y piocher des motifs ou expressions qui correspondent à son projet poétique et idéologique, à la cour de François I^{er}. Il exprime un point de vue différent de celui de son père dans ses allusions à la question de l'indépendance de la Bretagne : son vécu, sa carrière, mais aussi sa sensibilité personnelle lui dictent en effet une opinion plus proche des intérêts de François I^{er} et moins de ceux d'Anne de Bretagne, qui s'était éteinte au moment seulement où le poète de Cahors composait ses premiers vers. Cette différence repose donc sur un écart de génération entre les Marot père et fils, qui n'ont pas connu les mêmes contextes politiques, et dont les premiers

protecteurs n'avaient pas les mêmes objectifs. Elle tient dans la subtilité des formulations et n'a rien de subversif, dans un cas comme dans l'autre, ni envers le roi ni envers l'autre poète. Adrian Armstrong offre encore des éléments d'explication à cet aspect de notre comparaison :

To a large extent this is inevitable when several authors write in support of the same ruler/patron : unless it is effected with the utmost discretion, any engagement with a member of the same "team" risks compromising a poet's loyalty to his patron and the effectiveness of his polemic. (p. 169)

L'étude des épitaphes royales de Jean Marot et de celle « De la Royne Claude » de son fils témoigne à la fois d'une collaboration et d'une recherche de diversité (plutôt que « polémique » ou « compétition ») entre les deux poètes. Cette comparaison met aussi en évidence la prise de position historique de Clément, voilée mais indéniable, dont le pacifisme est autant une affaire de sensibilité personnelle que le reflet de la politique de François I^{er}.

Ainsi peut-on relire les « Cymetières » comme une expression des manœuvres, soutiens et entreprises de François I^{er} au sein de sa cour. C'est particulièrement le cas pour les épitaphes de *La Suite*. Les hommes de finance s'y succèdent (citons « Jan Cotereau », IV à VI, « Loys Jagoyneau », XII, et « Florimont de Champeverne », XIII, qui se suivent) ; les guerriers ne sont pas en reste (« Monsieur de Precy », III, « Guillaume Chantereau », XV), pas plus que les autres secrétaires et serviteurs de la couronne (« Alexandre President de Barroys », VIII, « Jan de Montdoulcet », XIV, « Monsieur de Tour Maistre Robert Gedoy », XXII ou « Jan L'Huilier », XXIII). La mort de Claude de France ainsi que celle du Dauphin ont dû constituer des temps forts de la vie de cour, que Marot rappelle par deux épitaphes. De même, la révolte de l'abbé de Beaulieu la Marche est un fait divers sans conséquence que Marot retranscrit plaisamment (épitaphe XVII). Ce sont donc les bribes d'une chronique de cour, envisagée sous l'angle des décès, que proposent les épitaphes de *La Suite*. L'exemple de l'épitaphe « De la Royne Claude » montre combien le poète y retranscrit l'état politique du royaume et les vues de son roi, combien les thèmes de l'éloge et ses arguments ne sont pas anodins mais épousent la propagande royale. Il est plus difficile de mesurer les prises de positions de Clément au sujet de serviteurs dont nous n'avons plus guère de traces aujourd'hui. Signalons toutefois que dans son épitaphe « De François Daulphin de France » (XIX), le poète souscrit sans réserve à la thèse de l'empoisonnement à l'instigation de Charles Quint, quoiqu'aucune preuve n'ait été établie :

Ung Ferraroyz luy donna le Poison
Au vueil d'aultruy, qui en craincte regnoit
Voyant François, qui Cesar devenoit. (v. 12-14).

Par le choix des personnes auxquelles Marot consacre une épitaphe, par les arguments de ses éloges ou les prises de position politique conforme aux volontés de François I^{er}, le poète du roi

allie intérêt poétique pour le genre bref et moral des épitaphes et vocation courtisane, en exploitant sa caractéristique écrite et pérenne.

- **Lemaire et l'épitaphe de l'homme de lettres**

Le choix du personnel des « Cymetières » est donc significatif dans le cadre de sa pratique courtisane de la poésie. Mais il l'est également dans la constitution de sa propre image de poète, dans les filiations intellectuelles qu'il établit pour dresser son identité poétique. En effet, certaines épitaphes consacrées à des hommes de lettres sont l'occasion pour Clément de composer une histoire littéraire dans laquelle il s'inscrit comme digne successeur et en même temps comme représentant de la nouvelle génération, car les modèles qu'il convoque, si illustres soient-ils, sont morts, et appellent donc un mélange d'hommage et de renouvellement que le poète pratique de façon exemplaire. À la suite de Lemaire et de son « Epitaphe de feux d'éternelle memoire, maistre Jehan Molinet et messire George Chastelain », Clément compose quelques épitaphes pour d'illustres humanistes ou protecteurs : Longueil (*L'Adolescence*, II), Cretin (*La Suite*, XI), Langey (*OP2*, VI), Érasme (*OP2*, XII – cette dernière étant cependant la traduction d'une épitaphe latine et étant en outre d'attribution incertaine). D'emblée, on note leur faible nombre, que l'ajout de quelques épigrammes ayant la même fonction d'hommage (« De peu assez » ou « A Salel³¹⁸ ») n'étoffe guère : tout le travail de récapitulation des sources et de mesure dans l'apport de chacune semble être effectué dans la tardive *Complainte de Guillaume Preudhomme*. Mais l'étude des épitaphes de Marot révèle un autre aspect de son rapport aux illustres poètes et humanistes : l'hommage qu'il leur rend laisse en effet autant, sinon plus de place au lecteur qu'à lui-même, pourtant auteur des vers gravés. C'est l'étude des épitaphes de Lemaire, et en particulier de l'« Epitaphe de feux d'éternelle memoire, maistre Jehan Molinet et messire George Chastelain, jadis indiciaires et historiographes de la tres illustre maison de Bourgoigne », qui va permettre de mesurer ce que Marot prend à son maître et ce qu'il lui ajoute.

Dans ses épitaphes comme dans ses déplorations funèbres, Lemaire met en valeur la gloire du trépassé, qui lui assure une vie éternelle dans la mémoire des hommes. Ainsi les épitaphes de François Robertet et de Monseigneur Jacques Palmier insistent-elles sur le renom des défunts. Dans la première, « renom », « loz et gloire » (v. 26) scandent l'hommage rendu :

Quel est le nom de cil tant renommé ?
Maistre François [*sic*] Robertet fut nommé
Duquel le loz ne se peult ne doit taire. (v. 11-13)

De façon topique, le « loz » permet l'accueil céleste et la survie terrestre :

³¹⁸ *OP2*, p. 287 et 361.

En terre gist en ceste sepulture,
Et le bon loz qui jamais ne perist
Accroist au ciel et en terre florist. (v. 36-38)

Dans l'« Épitaphe de feu Monseigneur maistre Jaques Palmier », le « triumphe » (v. 6) du défunt est explicité par la comparaison avec les attributs de Minerve, Vénus, Apollon, et les nymphes végétales, tous inférieurs au mort. Pour ce faire, l'auteur de cette épitaphe joue sur le nom de « Palmier » afin d'en faire un arbre métaphorique, se souvenant certainement de *L'arbre de Bourgonne sus la mort du duc Charles de Molinet*. Enfin, l'épitaphe se clôt sur la pérennité du souvenir du défunt acquise par son mérite :

[...] à sa mort a monstré tesmoignage
De sa vertu merite et advantaige
Car luy germy [*sic*] par force naturelle
Commence a vivre en memoire eternelle. (v. 21-24)

Comme dans les déplorations funèbres, ces épitaphes (qu'elles soient de Lemaire ou non d'ailleurs) témoignent de l'importance du thème de la survie par la gloire dans la poésie des Rhétoriciens. Clément Marot, on l'a vu, ne le reprend guère dans ses épitaphes. Au souci humaniste de la survie par la gloire, il substitue la pensée évangélique du salut par la foi. Font cependant exception les épitaphes portant précisément sur des humanistes (« De Longueil, homme docte », *L'Adolescence*, II ou « De Noble Damoyse Parisienne, Katherine Budé », *L'Adolescence*, V), la traduction de Lascaris pour l'« Épitaphe de feu Messire Artus Gouffier » (*OP2*, VII) ou encore celle « De Alexandre President de Barroys » (*La Suite*, VIII). L'étude des déplorations funèbres a montré que la composition d'un poème à la gloire d'un grand écrivain mort est certes une pratique répandue, mais elle recouvre des valeurs métapoétiques que la simple déploration ou la simple épitaphe n'ont pas forcément. Écrire sur un pair (ou, dans le cas de la traduction, à partir d'un pair), c'est toujours écrire, dans une plus ou moins large mesure, sur soi.

Cette idée est particulièrement explicite dans l'« Épitaphe de feux d'éternelle memoire, maistre Jehan Molinet et messire George Chastelain », dont la lecture détaillée de certains passages permettra de jeter une nouvelle lumière sur le rapport de Marot aux auteurs qui l'ont formé. L'épitaphe de Lemaire repose sur une alternance de « metres alexandrins [...] interrogatifz et responsifz », comme il est indiqué sous le titre³¹⁹. Toutefois, certains vers qui devraient être interrogatifs sont remplacés par des exclamations, qui ouvrent l'épitaphe non plus au rappel de faits mais à l'expression du jugement de Lemaire sur l'art de ses pairs (qui sont aussi ses « pères »

³¹⁹ Nous citons ce poème dans l'édition d'Anne Schoysman : « L'Épitaphe de Jean Molinet et George Chastelain de Jean Lemaire de Belges, avec une Épître dédicatoire adressée à Charles Le Clerc (1508) », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, éd. Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli, Turnhout, Brepols (Texte, codex et contexte, 5), 2008, p. 279-287.

poétiques bourguignons), la gloire qu'ils en tirent, et, par extension, son propre travail poétique. Ainsi, le poète s'exclame :

O tous deux bienheurez, qui telz tiltres meritent !
Leurs engins, leurs vertuz de gloire les heritent. (v. 19-20)

On a suffisamment commenté ce qu'avait de topique ce thème de la gloire qui permet la survie outre tombe. Ce que Lemaire introduit de singulier, c'est la précision du rapport à entretenir avec l'auteur illustre. Le lecteur de l'épithaphe ne doit pas se contenter de connaître Chastelain, Molinet et leur renom par le rappel bio-bibliographique que constitue l'épithaphe, il est au contraire invité à lire ces auteurs, à prendre ses informations à la source :

En quel temps, soubz quelz Royz, furent ilz flourissans ?
Va lire leurs labeurs partout resplendissans. (v. 25-26)

Le renom, ou l'aspect « resplendissan[t] », des travaux de Chastelain et Molinet ne doit pas occulter les œuvres elles-mêmes, et le passant ne saurait connaître ces écrivains s'il ne les lit pas. La gloire littéraire préserve de la mort : cette idée est topique de la littérature épithaphe, même si Lemaire témoigne de quelque originalité en insistant particulièrement sur la gloire littéraire en soi (alors que Molinet, par exemple, insistait surtout sur la gloire des princes que les lettres permettent seulement de préserver). Ce faisant, Lemaire promeut la lecture des maîtres, une pratique de leurs œuvres, et ne se contente pas de faire résonner leur nom illustre³²⁰. Clément Marot reprend cette injonction dans son épithaphe « De Longueil, homme docte » (*L'Adolescence*, II) :

[...] mais si grande est la gloire,
Qu'en as ouy, que tu ne le peux croire.
Va lire donc (pour en estre asseuré)
Ses beaulx escriptz de stille mesuré :
Lors seulement ne croiras son haut pris,
Mais aprendras, tant sois tu bien apris.
Si te sera son bruit tout veritable,
Et la grandeur de ses faitz profitable.

³²⁰ Sur ce thème, voir aussi Françoise Joukovsky, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle (des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève, Droz, 1969 ; Cowling, *Building the Text*, op. cit. ou encore Osborne B. Hardison Jr., *The Enduring Monument. A Study of the Idea of Praise in the Renaissance Literary Theory and Practice*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1962. Mais cette injonction à la lecture (et non pas le seul constat que ces œuvres durent ou dureront au-delà de leurs auteurs) est une idée plus spécifique, que partagent Lemaire et Marot. Il est par ailleurs difficile de savoir si ce dernier a lu l'édition d'Anvers du rhétoricien bourguignon et s'en inspire ou bien si ce partage d'une même idée est conditionné par le rapport personnel que Lemaire et Clément Marot ont entretenu avec leurs prédécesseurs et modèles au moment de leur formation (Lemaire se dit disciple et neveu de Molinet, tandis que Marot, en plus d'être le fils de Jean, fait de Lemaire une figure de précepteur dans l'épithaphe liminaire de *L'Adolescence clémentine*).

Dans ses vers, Marot rend hommage à l'humaniste Longueil non seulement en lui attribuant un titre de gloire topique, mais aussi en diffusant ses savoirs, en promouvant ses enseignements. L'accent porte moins sur le nom que sur le style de Longueil, sa véritable source de renom, qui n'est compréhensible qu'en le lisant. Marot va ainsi plus loin que Lemaire, qui faisait de la lecture des maîtres renommés un moyen de les connaître : pour le poète de Cahors cette lecture est autant profitable à la gloire du défunt qu'à l'esprit des vivants. On retrouve une idée semblable dans l'épithaphe d'Érasme :

Le grand Érasme icy repose :
Quiconques n'en sçait autre chose,
Aussi peu qu'une taupe il void,
Aussi peu qu'une pierre il oyt.

Le passant qui lit l'épithaphe est renvoyé à la lecture du grand humaniste sous forme de prétérition : il faudrait être totalement dépourvu de sens (de la vue, de l'ouïe, mais encore d'esprit) pour ne pas connaître Érasme. Le lecteur qui aurait besoin de précisions bibliographiques sur cet auteur est ainsi confronté à son inculture et est indirectement invité à la combler par la fréquentation des textes de l'humaniste de Rotterdam.

Le renom, pour un écrivain, n'a de sens que si le rapport aux œuvres est maintenu, que si les textes de ces auteurs morts continuent à vivre, à être lus et récités par les vivants. Cela explique peut-être pourquoi Marot a peu recours aux listes de prédécesseurs (exceptions faites de l'épigramme « Des Poètes François, à Salel » et de la « Complainte de Monsieur le General, Guillaume Preudhomme »), alors qu'il les réécrit parfois abondamment : la pratique des œuvres se substitue au seul rappel du nom, constitue le seul vrai hommage. En contexte humaniste, le renom se charge donc de valeurs que l'épithaphe ou la déploration du grand prince ou du grand guerrier ne possèdent pas – sauf, pour Guillaume Byssipat ou Preudhomme, ainsi que Guillaume de Langey (*OP2*, VI) dans une moindre mesure, devenus des hommes de lettres autant que des hommes d'État. La survie à travers les « labeurs resplendissans » est ainsi explicitée par Lemaire :

Où sont leurs monumentz et precieux tumbeaux ?
En la bouche des bons et en leurs escriptz beaux.
O Dieu, combien vault mieux tel tombe que de cuivre !
D'autant que plume volle où metal ne peut suivre. (v. 33-36)

De nouveaux, la modalité interrogative laisse place à des exclamations appuyant l'idée que ce n'est pas tant le renom, mais les œuvres elles-mêmes qui assurent la pérennité des grands écrivains. À la matérialité du monument funéraire s'oppose l'immatérialité des œuvres poétiques et historiques, non soumises aux aléas du temps. Lemaire reprend ici l'image de l'« *aere perennius* »

d'Horace, même de façon peut-être indirecte, ou de seconde main³²¹. Marot se souvenait certainement de cette épitaphe de Lemaire quand il composa celle de Cretin (*La Suite*, XI) :

O dur Tombeau, de ce que tu en œuvres,
Contente toy, avoir n'en peuz les Œuvres :
Chose eternelle en Mort jamais ne tombe :
Et qui ne meurt, n'a que faire de Tombe. (v. 13-16)

Le monument littéraire laissé par l'écrivain mort est plus pérenne que celui que les hommes peuvent construire. Si Marot reprend à Lemaire l'image du « tombeau », il n'en retient pas le *topos* horacien³²² en insistant précisément sur la double défaite du tombeau concret, qui est non seulement impropre à rendre compte de la gloire de Cretin (« il n'est ne painct, ne polly, ne doré », v. 3) mais aussi qui s'attache de façon erronée au corps de l'auteur, alors que ses œuvres l'ont rendu immortel.

Malgré cette différence, les deux poètes procèdent à un même glissement : le monument littéraire qu'ils composent à la mémoire du défunt ajoute, voire dépasse l'œuvre du maître enterré. On l'a vu, la supériorité du monument littéraire sur le tombeau, si riche soit-il, est l'idée qui soutient toute la déploration funèbre, qu'elle représente une allégorie architecturale (comme chez Lemaire) ou non. Ce lieu commun humaniste prend une dimension particulièrement réflexive dans l'épitaphe ou la déploration de l'homme de lettres car il permet au poète de réfléchir aux modalités de réception de son œuvre, son éventuelle postérité. L'œuvre funèbre est, de plus en plus, autant à la gloire du défunt qu'à celle de celui qui la compose. Ainsi, dans l'épitaphe de Chastelain et Molinet composée par Lemaire, l'évocation des illustres prédécesseurs de Molinet est l'occasion de dresser une brève histoire de la poésie française à partir de ses origines latines, tout en distinguant le style de chaque auteur (comme le fera Marot dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*) :

N'eust-il nul precepteur, Greban, ou maistre Alain ?
Son maistre qui cy gist fut Georges Chastelain.
L'ensuivit il de pres, est il per, ou s'il passe ?
Tous deux on peut noter en rigle et en espace.
Mais à qui comparer les peut on, sans mespris ?
L'un pour Virgille, et l'autre est pour Ovide pris.
L'un doncques fut plus grave, et l'autre plus facile ?
Plus humain fut Ovide, et plus divin Virgille. (v. 11-18)

Formé directement par Molinet (dont il dit être le disciple dans la page de titre du *Temple d'Honneur et de Vertus*) et indirectement par la lecture de Chastelain, c'est le jugement de Lemaire

³²¹ Lemaire, qui ne cite qu'une fois Horace dans les *Illustrations* et l'oublie de sa liste d'« acteurs » cités, semble l'oublier ici aussi tout en nommant Ovide et Virgile.

³²² Berthon juge d'ailleurs l'influence d'Horace sur Marot très ténue et indirecte (*L'Intention du poète, op. cit.*, p. 319-320).

qui en dernier lieu constitue sa poésie, ses choix stylistiques et thématiques. C'est l'idée que nous avons développée au sujet de Marot dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*. Et à l'instar de cette complainte, le poète retraçant ses influences littéraires s'inclut dans cette histoire, quoique de façon moins ostensible que Marot. En effet, Lemaire évoque ainsi le travail d'indiciaire :

Las ! que peu de gens sont qu'on sache avoir vescu !
Ceux-cy font les gens vivre et la mort ont vaincu. (v. 29-30)

Les historiens que furent Chastelain et Molinet ont permis de perpétuer la mémoire des hommes illustres, et par leurs travaux, la leur³²³. Mais à la lumière des remarques faites sur l'importance du monument littéraire – celui du défunt mais aussi, par glissement, celui que le poète compose en hommage – il est difficile de ne pas lire dans cette nouvelle exclamation la promotion par Lemaire de son propre travail. Anne Schoysman³²⁴ lit ainsi cette épitaphe et l'épître à Charles Le Clerc, toutes deux publiées dans un livret d'actualité en 1508, avec la description de la cérémonie des obsèques de Philippe le Beau et un poème célébrant le traité avec Henri VII conclu en décembre 1507. L'épître évoque en effet la récente ascension de Lemaire au poste d'indiciaire (en 1507, à la mort de Molinet), que ce dernier décrit et justifie par son savoir, apparent dans des œuvres déjà conséquentes, telles que *La Couronne Margaritique* et le chantier en cours des *Illustrations*. À côté de l'« Epitaphe de feux d'eternelle memoire, maistre Jehan Molinet et messire George Chastelain », l'épître assoit résolument Lemaire comme successeur incontestable dans une fonction et comme héritier légitime d'une tradition. Un tel contexte de publication met en valeur la dimension métopoétique de l'épitaphe de Chastelain et Molinet composée par Lemaire, et offre une réflexion sur le sens de toute son œuvre.

Là où Lemaire se limite à la promotion d'une fonction établie, Marot va plus loin en dressant dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme* les linéaments d'une histoire littéraire toujours en cours de construction, avec ses continuités et ses ruptures, et dans laquelle il constitue le dernier repère. Mais pour ses épitaphes d'hommes de lettres, il reprend avec Lemaire les *topoi* humanistes et horatiens de la gloire ainsi que de la supériorité du monument littéraire sur le tombeau matériel. Comme son prédécesseur, il valorise un rapport personnel et intellectuel à l'écrivain mort en invitant à la lecture de ses œuvres, au lieu de se limiter aux assertions de l'épitaphe. Cette

³²³ La citation de Lemaire n'est pas sans rappeler des vers du *Miroir de Mariage* de Deschamps : « Toutes choses sont faictes cleres / Par escriptures, autrement non, / Et certes maint vaillant baron, / Maint chevalier et maint servent / Qui furent ou temps cy devant / Preux, hardiz et bataillereux, / Conquerans et chevaleureux / Sont mis en oubli tout a plain / Par la faute d'un escripvain. » (*Miroir de Mariage* dans *Œuvres complètes*, éd. marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 1878-1903, t. 9, v. 8072-8080). Toutefois, l'idée que l'auteur jouit en retour du même renom qu'il confère à autrui est propre aux Rhétoriqueurs.

³²⁴ « L'Épître de Jean Molinet et George Chastelain de Jean Lemaire de Belges, avec une Épître dédicatoire adressée à Charles Le Clerc (1508) », art. cité.

idée, qui apparaît au détour d'une question/réponse de l'épithaphe de Chastelain et de Molinet composée par Lemaire, est développée chez Marot (dans son épithaphe « De Longueil ») qui se montre peu sensible, en général, au renom : pour des raisons évangéliques mais aussi, on le voit, parce que ce motif ne doit pas être un voile obstruant la pratique assidue et personnelle de ces auteurs du temps passé.

Si, dans un premier temps, la distinction de la déploration funèbre et de l'épithaphe a permis de mettre en valeur la rhétorique spécifique de cette dernière, dans cette partie nous avons vu l'étroite collaboration entre ces deux types d'écrits funèbres. Même si elle n'est pas conçue comme un monument littéraire, la nature pérenne de l'épithaphe, gravée sur un tombeau, l'ouvre de façon plus impérieuse que la déploration à la mémoire des faits et des hommes. À partir des lectures de son père et de Lemaire, Clément Marot met en place un système de valeurs non seulement morales, mais aussi politiques et littéraires. Mais celui-ci se forme par touches successives et se repense constamment en fonction de la circonstance de l'écriture de l'épithaphe (en particulier de la nature du défunt). C'est dans ce refus de l'exhaustivité ou de l'expression d'une pensée définitive et dogmatique, c'est dans l'exploitation de cette forme brève que la vie de cour contraint – ou invite – le poète à pratiquer régulièrement, que nous allons à présent rechercher les motifs du goût de Marot pour l'épithaphe au détriment de la déploration.

3/ Esprit et modestie : la quintessence de la déploration marotique

Les déplorations funèbres de Marot sont en faible nombre, d'autant plus faible si l'on écarte la *Déploration de Florimond Robertet* (pour des raisons d'identification rhétorique incertaine) voire la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, dont la forme « déploration » semble être surtout dictée par l'hommage rendu aux Rhétoriciens et moins par la familiarité de Marot avec ce type de discours. Ne restent donc que les « complaintes » de *L'Adolescence clémentine*, qui ressemblent fort à des pastiches de Rhétoriciens de la part d'un jeune poète faisant ses gammes, ainsi que l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye*, pour laquelle on peut supposer que Marot a recours à la grande déploration pour se conformer au rang de la défunte, qui n'est autre que la mère du roi. D'ailleurs cette grandeur est atténuée par le cadre pastoral et la mise en scène des protagonistes royaux sous les traits de bergers. À l'inverse Marot multiplie les épithapes, pour d'illustres hommes d'État comme pour d'humbles artisans, voire pour un cheval (celui de Vuyart, *La Suite*, XVIII) ou un fou (« De Jouan, le fol de ma Dame », *L'Adolescence*, X). Au terme de ce long parcours sur la poésie funèbre de Marot et de ses maîtres, à partir de nos conclusions sur le renouveau

évangélique, humble et personnel que connaît cette veine chez Marot (et qui trouve son origine dans les innovations et impasses de Cretin et Lemaire), nous allons à présent réfléchir aux raisons pour lesquelles l'élève se tourne de plus en plus vers cette forme brève, propice aux traits d'esprit, qu'il regroupe en des sections fournies.

- **La fabrication des sections : un nivellement par le bas et par la foi**

Contrairement à ses prédécesseurs qui ne se sont pas souciés de faire imprimer leurs œuvres (Jean Marot, Cretin) ou qui, s'en souciant beaucoup, ne l'ont pas fait sous la forme d'œuvres complètes (Lemaire), Clément Marot regroupe tous ses poèmes pour former un recueil cohérent, dans l'assemblage duquel émerge un sens au-delà de celui qui est contenu dans chacune des pièces prises individuellement. Cette idée est d'autant plus vraie pour les sections d'épithames : si tous les poèmes rendent évidemment hommage à des morts, le choix du personnel traité par le poète, mais aussi le ton, les enseignements tirés de cette vie et de cette mort peuvent varier. C'est alors la *dispositio* de la section qui fournira, en définitive, les éléments pour comprendre la poésie funèbre du poète quercinois. Pour ce faire, nous nous appuyerons largement sur les travaux déjà cités de Berthon, qui réfléchit sur la constitution des sections par le poète, ainsi que sur la thèse de Noirot, qui réfléchit sur l'humilité du style et de la pensée de Marot, ce que nous avons appelé « nivellement par le bas », auquel nous ajoutons « et par la foi », pour ne pas perdre de vue les remarques faites sur les aspects moraux et chrétiens (sinon évangéliques) omniprésents dans les épithames de Marot.

Le « Cymetière » de *La Suite* s'ouvre sur une épithame de la Reine Claude, pourtant morte huit ans auparavant, mais écartée de *L'Adolescence clémentine* probablement afin de signaler la fin de la jeunesse poétique que constitue l'entrée au service du roi. L'idée est, pour Marot, de distinguer les épithames de *L'Adolescence clémentine*, qui rendent compte de ses relations de jeune poète, avec des protecteurs et des inconnus, des épithames de *La Suite*, qui rendent plutôt compte de sa vie de courtisan. Toutefois la section « Cymetière » de l'édition de 1532 de *La Suite* se clôt sur l'épithame « Du cheval de Vuyart » (*La Suite*, XVIII), formant un fort contraste facétieux avec le reste du personnel représenté. Le poète rappellerait ainsi que la mort met tout le monde (et pas seulement les hommes) sur un pied d'égalité, et que les grands discours encomiastiques ne sont pas l'apanage, précisément, des grands de cour. Cette idée est confirmée par les ajouts des *Œuvres* de 1538. En effet, les épithames qui rejoignent cette section concernent aussi bien « François Daulphin de France » (XIX), « Madame de Chateaubriant » (la maîtresse de François I^{er}, XXIV), « Ortis le More du Roy » (XXV), qu'« Alix », experte « en culetis » (XXVI). La diversité des conditions est accrue par rapport à la relative uniformité du « Cymetière » tel qu'il se présentait en

1532. Berthon³²⁵ se montre de nouveau sensible à l'épithaphe qui clôt la section, qui lui donne sa coloration finale : celle d'Alix. D'inspiration priapique, elle fait un pied de nez aux épithaphe sérieuses et invite plus que jamais au recul sur la vanité de la vie humaine. Et le critique de conclure sur la variété comme « credo esthétique » du poète³²⁶.

Corinne Noiroit³²⁷ est en revanche attentive au nivellement moral derrière ces distinctions sociales et tonales. Cette pratique entre en conformité avec les épigrammes latines. Dans les épithaphe de Marot, les Grands sont mentionnés mais sans gloire (elle est réservée aux humanistes) sinon sous forme de vanité. Le thème de l'inutilité de la gloire est en effet très présent, comme dans l'épithaphe « De Messire Charles Bourbon » (*La Suite*, II), dont le corps « Vainquit pour aultre, et pour soy fut vaincu » (v. 6). Clément y critique les velléités guerrières du personnage, qui alla jusqu'à trahir le roi, et l'oppose au pacifisme de Claude de France dont l'épithaphe le précède immédiatement³²⁸. La vanité de la gloire apparaît aussi naturellement dans l'épithaphe « De la Tombe de l'Abbé de Beaulieu la Marche, qui osa tenir contre le Roy » (*La Suite*, XVII). Le poète y fustige l'abbé qui osa se rebeller contre le roi,

Et ses Consors s'eslevant contre Dieu,
Dont en Enfer tresbuschent d'ung beau lieu. (v. 13-14)

Dans le vers servant d'écho à cette rime plate, le poète donne à lire, de façon équivoque, le nom de l'abbé coupable d'*hubris*, faisant de sa chute une nécessité onomastique, presque cratylique. Par ces exemples d'*hubris*, Marot rappelle la vanité des ambitions et l'égalité entre les hommes de toutes conditions. Sans qu'il y ait critique explicite, Marot rappelle aussi la vanité de la gloire dans l'épithaphe « De Madame de Chateaubriant » (*La Suite*, XXIV). Après s'être étendu sur les

³²⁵ *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 549-551.

³²⁶ À la fin des *Œuvres* de 1584, Ronsard crée une section d'« Epithaphe de divers sujets », elle aussi dominée par la variété des dignités du personnel représenté (*Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1994, t. II, p. 895-987). Les épithaphe s'organisent selon un principe de *decrecendo*, puisque les hauts personnages et fonctionnaires du royaume de France précèdent celles de plus modestes seigneurs, d'abbesses, de joueurs de luth et de farces, de chiens. À cette variété des dignités répond une richesse tonale et métrique particulièrement frappante (les épithaphe de Charles IX, successivement un « tombeau » de 180 vers, un sonnet, et enfin quatre vers latins, en offrent un exemple parmi d'autres, p. 898-903). S'il est difficile d'affirmer l'influence de Marot dans ce geste, il reste que l'épithaphe se présente plus que jamais comme un genre ouvert à tous les styles et tous les tons, à la faveur du nivellement des conditions humaines à travers la mort. En composant une section d'épithaphe au terme de ses œuvres, Ronsard non seulement regroupe un fonds hétérogène jusqu'alors éparpillé dans ses *Œuvres* ou non encore publié, mais en outre, loin de recueillir ces poèmes dans une section seulement thématique, « par défaut », il semble une dernière fois montrer l'ampleur de son inspiration et de son talent poétique, et ainsi préparer, non sans recul, son propre tombeau.

³²⁷ « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 143-149.

³²⁸ La critique est encore plus véhémente dans l'épithaphe que Bouchet consacre à Bourbon dans les *Annales d'Aquitaine* (*op. cit.*, 228 v°). Clément se sert de la distance par rapport à l'événement que suppose le genre de l'épithaphe pour faire de l'invective une leçon.

innombrables vertus de Françoise de Foix, le poète conclut de façon abrupte : « Cy gist un rien, là où tout triompha » (v. 10). Quels que soient les accomplissements singuliers de chaque vie, la mort rassemble tout le monde sous la même condition. Noirot associe ce traitement égal des hommes face à la mort à l'emploi du style bas. Non seulement la mort rend humble au sens de retour à la terre (*humus*) mais en même temps elle lève *a priori* de la bassesse. L'amplification encomiastique est rejetée dans ces épitaphes, brèves pièces funèbres, et ce rejet fait sens :

En parallèle à la *recusatio* transparait une conversion à l'humilité et à la vérité « de bouche et de cœur », comme dit la première devise de Marot. Quoi d'autre que le style bas pour l'ici-bas³²⁹ ?

Alors que Lemaire hésitait, dans *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, entre une représentation d'auteur omniscient donnant sens à la mort de Pierre de Bourbon et au monument à sa gloire, et une figure auctoriale bien plus humble, incarnée par des bergers affectés par une mort qui les dépasse (y compris dans leur survie matérielle), Marot semble entièrement tourné vers cette seconde représentation. Dans son *Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye* et surtout dans ses épitaphes, il refuse l'amplification encomiastique et n'utilise que le ton bas du *pathos* des humbles ou le registre moyen de la leçon de morale évangélique.

Pour conclure, le regroupement des épitaphes en sections permet à la fois de mettre en valeur le talent d'un poète qui varie le personnel auquel il rend hommage autant que le ton qu'il emploie pour ce faire. Mais cette *dispositio* orientée vers le plaisir de la *varietas* ne doit pas occulter les constantes de la poésie marotique, en particulier l'humilité de l'*éthos* du poète, ici au service d'une leçon évangélique. À ces enseignements tirés de la fabrication de sections consacrées aux épitaphes par Marot, nous voudrions ajouter que si les épitaphes peuvent être considérées comme un aspect de la chronique de cour du poète Marot, toutefois l'insistance sur le genre de ces poèmes, plus que sur leur contenu, dans la fabrication des recueils, met au contraire à distance les circonstances de rédaction des pièces pour valoriser les recherches formelles. Cette idée n'est d'ailleurs pas valable que pour les épitaphes³³⁰. Tout en gardant l'idée générale d'un tableau – celui de Marot en formation ou de Marot à la cour par exemple, dans chacune des sections d'épitaphes de *L'Adolescence clémentine* et *La Suite* – le poète favorise une lecture non attentive à la chronique ou à la biographie personnelle mais à l'expression d'une poétique, d'une pensée tournée vers la

³²⁹ « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 149.

³³⁰ Mireille Huchon, dans « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison » (*Le Génie de la langue française autour de Marot et La Fontaine*, éd. Jean-Charles Monferran, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997) montre que les poèmes datant du premier emprisonnement de Marot, ajoutées aux recueils de 1538, ne sont pas rangées de façon à garantir la continuité narrative mais sont classées par genre (épître, ballade, rondeau, chanson), de façon à en faire des clausules génériques, des modèles pour chaque section de *L'Adolescence clémentine*.

foi et d'un style favorisant l'expression personnelle et le sourire. En composant des « Cymetières », ce que ses maîtres ne faisaient pas, Marot met en forme une nouvelle poétique du funèbre, avec ses essais, ses réussites et ses limites (l'épithaphe d'Alix, à la fin de *La Suite*, en est sans doute une). Par cette poétique empirique, Marot s'efforce de tirer tout le parti des épithaphe, peu exploitées – en tout cas de façon autonome – par les Rhétoriciens malgré l'exemple spectaculaire de Lemaire, mais que la modestie de sa plume et l'évangélisme de sa pensée de la mort font un vecteur privilégié de sa poésie funèbre, au détriment de la grande déploration.

- **Fous et comédiens : du « pasetemps » à l'enseignement**

Si ce nivellement, qui opère dans les sections d'épithaphe de Marot, humilie la hauteur de certains personnages, à l'inverse, elle exalte l'humilité (pour reprendre un chiasme de Noiret³³¹) de certains autres. Aussi nous voudrions, dans cette partie, étudier le traitement chez Jean et Clément Marot de l'épithaphe d'un personnage bas entre tous : le fou³³². Contrairement aux épithaphe de Claude de France, ici père et fils n'ont pas composé au sujet du même personnage : Jean célèbre Triboulet, tandis que Clément rend hommage à « Jouan, le Fol de ma Dame » (*L'Adolescence*, X) mais aussi à « Jehan Serre, excellent Joueur de Farces » (*L'Adolescence*, XIII) – nous reviendrons sur les raisons pour lesquelles nous assimilons le fou et le comédien. Il s'agira, dans cette nouvelle comparaison, de mesurer la dimension morale et évangélique des épithaphe de Clément, par opposition au pur jeu déployé dans la pièce de Jean.

Dans un article sur la figure de Triboulet et le statut du fou à la cour³³³, Berthon explique comment, au tournant de la Renaissance, les figures du fou réel et du fou comme professionnel du rire à la cour se distinguent. L'italianisme introduit par Clément Marot dans sa traduction du colloque d'Érasme qui désigne ce second statut – « bouffon » – ne se répand que dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Avant ces distinctions sémantiques, c'est autour de Triboulet que s'opère, à la fin du XV^e siècle, la distinction du fou réel et du fou comme masque de la sagesse. L'épithaphe de Jean Marot témoigne encore des ambiguïtés de ce statut de fou. En effet, comme l'écrit Berthon :

Se dégage de ce texte l'image d'un personnage relativement haut en couleurs, dont la puissance comique ne semble pas seulement involontaire – même s'il faut faire la part de l'effet

³³¹ « Humilier la hauteur, exalter l'humilité », « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 143.

³³² Sur l'association de la folie et de la mort aux XV^e et XVI^e siècles, voir Claude Blum, *La Représentation de la mort dans la littérature de la Renaissance*, *op. cit.*, « Le fou, la folie et la mort à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle », p. 85-156.

³³³ Guillaume Berthon, « "Triboulet a frères et sœurs" - Fou de cour et littérature au tournant des XV^e et XVI^e siècles », *Babel*, n° 25, 2012, p. 97-120.

recherché par le poète qui fait parler le fou à la première personne et lui prête peut-être par jeu littéraire plus d'intentions qu'il n'en a jamais eu.

Les premiers vers de présentation du fou tendent à faire de lui un professionnel de l'amusement :

Honneste fuz, chascun contrefaisant,
Sans jamais estre aux dames mal faisant. (v. 3-4)

Son métier s'apparente à celui d'un comédien dont les mimes ne sauraient offenser outre mesure.

Plus loin, il se présente comme serviteur du roi accomplissant dûment son devoir :

Le roy adonc me fit seoir à sa table,
Où luy donnay maint pasetemps notable.
Oncques homme qu'il eust en son service
Ne fist si bien comme moy son office. (v. 17-20)

Toutefois, sa sottise est bien réelle. Triboulet est démesuré dans ses activités de musicien ou d'orateur, ce qui se traduit par une logorrhée dont la pointe met en valeur tout le comique de sa folie :

Du luc jouay, tabourin et vielles,
Herpes, rebecs, doulsaines, chalemelles,
Pipetz, flajolz, orgues, trompes et cors,
Sans y entendre mesure ny accords. (v. 5-8)

Cet art de l'*amplificatio* se retrouve dans les discours mêmes du fou, qui « en vingt parolles faisoit trente propoz » (v. 12). Ces compétences musicales ou oratoires, bien réelles, mais vides de sens (Triboulet n'a aucune notion de solfège ou de rhétorique) sont ainsi louées dans un éloge paradoxal qui n'est pas sans rappeler Lucien de Samosate. Le ton y est plus ludique que satirique : il n'y a nulle attaque contre les chevaliers dans la représentation d'un Triboulet « fyer, menasseur et hardy comme ung lievre » (v. 16) et qui pourtant accompagne Louis XII dans ses campagnes italiennes « sur ung cheval trop plus sage que [lui]³³⁴ » (v. 22). L'éloge paradoxal se poursuit dans l'hommage que rend Louis XII à son fou :

LOYS douziesme, en ce lieu me fait mettre,
Taillé au vif, afin que le nom dure,
Du plus vray sot qu'oncques forgea Nature. (v. 28-30)

Si le roi perpétue la mémoire de ce serviteur zélé, c'est uniquement pour en célébrer la folie pure et, d'après ces derniers vers, pas nécessairement feinte. Berthon rappelle d'ailleurs qu'à cette époque, le nom de « Triboulet » est en train de désigner, par antonomase, toute personne sotte et faisant rire à ses dépens. Jean Marot livre ainsi une épitaphe dont l'humour repose sur un éloge paradoxal et qui n'a d'autre but que de divertir le lecteur.

³³⁴ Cet épisode de la couardise du fou est une réécriture d'un extrait du *Voyage de Venise* de Jean Marot (*op. cit.*, p. 127-128, v. 3091-3104) : cela étaye notre idée que, chez les Marot (et plus encore chez le fils que chez le père) l'épitaphe s'apparente à un morceau de chronique, et peut même se substituer à elle.

Les épitaphes du fils ne se contentent pas de faire sourire : elles sont chargées d'enseignement. Ainsi l'épithaphe « De Jouan, le Fol de ma Dame » (*L'Adolescence*, X) reprend le motif connu au Moyen Âge et revivifié par l'évangélisme de la folie du monde. Celui que l'on désigne comme fou ne l'est pas moins que le reste des hommes, qui par leur recherche des biens terrestres s'éloignent de la vraie foi et du vrai salut. C'est là le tableau que dresse *La Nef des fous* de Brant, où la folie est en réalité l'ensemble des vices humains desquels le lecteur est invité à s'éloigner. Mais d'éminemment satirique, la folie devient également au XVI^e siècle, sous l'influence de l'*Éloge de la Folie* d'Érasme, l'expression de la foi³³⁵ : exploitant la notion paulinienne de la folie de la croix, le christianisme se présente comme une religion « folle ». Plus que jamais, en contexte évangélique, le fou n'est pas celui qu'on croit, encore moins celui qu'il faut condamner... Dans ces épitaphes, Clément Marot se situe précisément à l'intersection de ces deux pensées de la folie³³⁶. Non seulement le fou (qu'il soit réellement sot ou brillant acteur – ou peut-être les deux dans le cas de Jehan Serre) permet de stigmatiser les vices humains, mais en outre il tend, dans le paradoxe même de sa personne, vers la foi la plus pure. Cette idée se retrouve dans l'épithaphe « De Jouan », où le nombre de fous invités à rendre hommage au défunt serait démesuré :

Tous folz, et tous Jouans aussi
 Venez pour moy prier icy.
 L'ung apres l'autre, et non ensemble :
 Car le lieu seroit (ce me semble)
 Ung petit bien estroit pour tous :
 Et puis s'on ne parloit tout doux,
 Tant de gens me romproient mon somme. (v. 3-9)

Les confrères du fou sont plus nombreux que les seuls hommes qui portent ce titre à la cour. C'est aussi l'idée qui se dégage de l'épithaphe immédiatement précédente dans la section de *L'Adolescence clémentine* : « De Guion le Roy, qui s'attendoit d'estre Pape, avant que de mourir » (IX). Sa folie repose dans son ambition, ses débordements en tous genres et sa peur d'être cocu :

Roy de surnom, Pape par fantaisie :
 Non marié, de peur (comme je croy)
 D'estre cocu, ou d'avoir jalousie.

³³⁵ Voir sur ce point l'étude d'Olga Anna Dull, *Folie et rhétorique dans la sottie* (Genève, Droz, 1994) et en particulier le chapitre II « Pour une épistémologie de la folie », p. 41-68.

³³⁶ Les « sots » du théâtre de Gringore le sont tout autant, ainsi que l'a montré Dull (*ibid.*). « Mère Sotte » était d'ailleurs non seulement le rôle qu'incarnait Gringore dans ses pièces (tel le *Jeu du Prince des Sotz et de Mere Sotte* où cette dernière représente une Église avide de conquêtes et de pouvoir), mais aussi, d'une certaine façon son masque d'écrivain, puisque la marque de Mère Sotte figure sur l'édition des *Folles Entreprises* à la place de la marque d'imprimeur ou du libraire (Paris, Pierre Le Dru, 1505). Voir aussi Brown, *Œuvres polémiques rédigées sous le règne de Louis XII* (*op. cit.*). Cela met déjà en évidence la proximité du fou et de l'homme de théâtre, que Marot approfondira avec l'épithaphe « De Jehan Serre ».

Il prefera son vin, & malvoysie,
Et chair sallée à sa propre santé. (v. 2-6)

Il rejoint en cela « Jouan », dont le nom a au XVI^e siècle des connotations de folie et de cocuage. Cela explique le premier vers de l'épithaphe X – « Je fuz Jouan, sans avoir femme » – et rapproche encore plus, thématiquement, ces deux épithaphe qui se suivent. Cette satire de la folie du monde se retrouve encore, selon Defaux, dans le « Chant de Folie, De l'origine de Villemanoche³³⁷ » : derrière l'attaque *ad hominem* de Pichelin, c'est bien la quête absurde de la grandeur, cette folie contenue en chaque homme qui est dénoncée. De sorte que le poète peut affirmer dans un coq-à-l'âne : « Triboulet a freres & sœurs³³⁸ ».

L'épithaphe « De Jehan Serre, excellent Joueur de Farces » (*L'Adolescence*, XIII) est plus clairement évangélique, en questionnant la proximité du rire et des larmes dans l'épithaphe du fou. Elle se situe dans la continuité de l'épithaphe « De Jouan », qui interrogeait l'attitude du sage face à la mort : peut-on encore rire de cet événement, même concernant le fou ? Contrairement à l'épithaphe de Triboulet et à l'instar de celle « De Jehan Serre », l'épithaphe « De « Jouan », se termine sur une note grave qui rappelle le poids de la mort sur la compréhension de la vie humaine et l'expression de la foi. La distinction du fou comme insensé et celle du professionnel du rire n'a ici plus lieu d'être. Jehan Serre est certes un comédien (sa folie n'est donc qu'un masque) mais il est prédisposé à ne jouer que des rôles de sot (ce masque, pour ainsi dire, lui colle à la peau) :

Il fut en son jeu si a dextre,
Qu'à le veoir on le pensoit estre
Ivrongne, quand il se y prenoit :
Ou Badin, s'il l'entreprenoit :
Et n'eust sceu faire en sa puissance
Le Sage, car à sa naissance
Nature ne luy fait la trongne
Que d'ung Badin, ou d'ung Ivrongne. (v. 11-18)

À ses dépens ou non, Jehan Serre fait rire, et cette action est en soi valorisée parce qu'elle apporte la joie :

Sa science n'estoit point vile,
Mais bonne : car en ceste Ville
Des tristes tristeur destournoit,
Et l'homme aise en aise tenoit. (v. 23-26)

Sot ou comédien, le travail qui consiste à faire rire autrui prend une dimension eschatologique en ce qu'il permet de se sentir comme « aux champs Elysiens » (v. 37). Cela abolit la peur de la mort et l'expression du deuil, action que tente d'accomplir la *Déploration de Florimond Robertet*, avec

³³⁷ *OP1*, p. 368-369 et notes p. 781-783.

³³⁸ *OP2*, p. 90, v. 141.

toutes les difficultés que l'on a vues. L'épithète « De Jehan Serre » précise ainsi les modalités de la coexistence du rire et des larmes, indissociables :

O vous humains Parisiens,
De le pleurer pour recompense
Impossible est : car quand on pense
A ce, qu'il souloit faire, et dire,
On ne se peult tenir de rire.
Que dis je ? on ne le pleure point ?
Si faict on, & voicy le point :
On en rit si fort en maintz lieux,
Que les larmes viennent aux yeux.
Ainsi en riant on le pleure,
Et en plourant on rit à l'heure. (v. 38-48)

La mort du fou cause un mélange de rire et de larmes. Cela reconduit la gélodacrye que suscite la mort du Christ : la tension, que Marot exprime souvent, qui habite tout chrétien entre la tristesse de la mort du Sauveur et la joie d'être, par son sacrifice, absous du péché. Cependant les larmes que causent la mort du fou ne sont pas des larmes de deuil mais de rire... Si l'expérience de la mort du fou mime celle du sacrifice du Christ, cela reste un masque, un pastiche. Dans les derniers vers, le poète demande encore aux passants « De prier Dieu pour le pauvre homme » (v. 52). Mais le comédien, plus que tout autre, rapproche de ce sentiment mêlé de joie et de tristesse au fondement du christianisme. Ainsi le fou, sorti de sa cour, intégré dans une société qui en reconnaît le métier, sert encore de modèle édifiant : après Érasme, Marot distingue la folie des hommes ambitieux (exprimée dans l'épithète « De Jouan ») de celle, valorisée, qui consiste à avoir la foi, et donc à se réjouir de la mort (dont les prolégomènes apparaissent dans l'épithète de « Jehan Serre »). Il n'est ainsi pas anodin que dans un coq-à-l'âne, Marot rapproche le renom, l'ambition et la multitude des Triboulets du rappel de la mort d'Érasme, comme si la disparition du sage était liée à cette extension de la folie (viciieuse à nouveau) du monde :

Il n'est de bruict que Triboulet.
Et de nourrice sans du laict.
Qui sçait flatter est en credit.
Érasme est mort, & on m'a dict
Qu'on joue encore des gigoteaux³³⁹.

La figure du fou est bien, chez Clément Marot, un élément clé pour comprendre les enjeux évangéliques et humanistes du style bas associé à la mort.

³³⁹ OP2, p. 129, v. 191-195.

- **Vers un style joyeux**

La poésie funèbre, traitée sous la forme brève de l'épithaphe et non avec la gravité de la grande déploration, ouvre au jeu, à travers des figures non nobles de fous, de petit commerçant ou paysan, voire d'animal. Ce jeu est, chez Clément plus que chez Jean Marot, porteur d'une réflexion sur la condition humaine et le rapport au salut. Dans cette dernière partie, nous voudrions aborder cette dimension enjouée de l'épithaphe sous l'angle du style, de façon à comprendre comment Clément Marot exploite les attendus de cette forme pour développer une poésie funèbre si personnelle. Derrière le ton badin de certaines compositions, en effet, se cache toujours cette pensée sensible aux relations humaines et aux idées évangéliques que nous avons jusqu'à présent repérée dans les thèmes. La lecture attentive de deux épithaphe va mettre en évidence la façon dont Marot conçoit et opère ce renouvellement « joyeux » (au sens paulinien du terme, qui n'a donc rien de moqueur à l'égard de la tradition passée) de l'épithaphe, à travers des choix métriques et stylistiques remarquables.

Pour Martineau-Génieys³⁴⁰, les épithaphe sont traitées avec désinvolture car chez Marot, la mort n'est que celle du corps. Cela explique certainement pourquoi, en tant que représentantes de la matérialité écrite du discours funèbre, elles sont si nombreuses chez Marot : la grande déploration allégorique célébrant la pérennité de l'âme du défunt (sa gloire, ses vertus, la mémoire de ses accomplissements) n'a aucun sens pour le poète évangélique, du moins d'après la Mort de la *Déploration de Florimond Robertet*, car l'âme ne meurt pas : elle va au contraire en un lieu plus heureux. En revanche, le corps meurt effectivement (c'est d'ailleurs, pour les disciples de Briçonnet, une délivrance), et c'est cette mort physique que concrétisent le tombeau et l'épithaphe. Celle-ci peut ainsi mettre l'accent sur une matérialité peu ragoûtante, comme dans l'épithaphe « De Monsieur de Tour Maistre Robert Gedoyne » (*La Suite*, XXII) :

C'est le Tombeau, là où les Vers se pastent
Du bon Vieillard agreable, et heureux [...]. (v. 4-5)

L'épithaphe suivant immédiatement rappelle aussi cette douloureuse réalité :

Incontinent que Loyse le Maistre
Congneut, qu'aux vers le corps on faisoit paistre
De son Espoux le prudent Jan L'Huillier [...]. (v. 1-3)

Dans l'épithaphe « De Maistre André le Voust, Medecin du Duc d'Alençon » (*L'Adolescence*, IV), le nom du trépassé rime avec le « goust / De terrestre vermine » (v. 4-5). Cette « vermine » apparaît encore dans l'épithaphe de Cretin (*La Suite*, XI). Marot met donc souvent en scène un détachement amusé pour la mort du corps, comme dans l'épithaphe « De Coquillart »

³⁴⁰ *Le Thème de la Mort, op. cit.*, p. 497.

(*L'Adolescence*, VI) où « la morre » ainsi orthographiée est un jeu. Mais cela est certainement moins une désinvolture que l'expression, dans *L'Adolescence clémentine*, de l'humilité du poète, et dans *La Suite* de sa joie évangélique face à cette délivrance pour l'esprit qu'est la mort. Ce que Martineau-Génieys appelle « badinage funèbre » n'est donc pas la volonté gratuite de faire sourire à tout prix sur un sujet convenu mais finalement peu important, mais c'est bien l'incarnation d'idéaux profondément ancrés chez le poète quercinois, et qui apparaissent avec éclat dans des pièces consacrées à la fin de toute vie humaine.

Marot exploite donc la matérialité de l'épithaphe au service de ses idéaux ; il en approfondit aussi la vivacité de l'énonciation, au profit d'un rapport personnalisé au défunt et au public invité à lui rendre hommage. Quoique de nature, on l'a vu, essentiellement écrite, l'épithaphe se prête particulièrement à l'oralité, à la mise en scène d'un dialogue. Souvent, c'est l'écrivain qui interpelle directement le passant et met ainsi en valeur sa proximité avec le défunt. Cela passe par des questions, comme dans l'épithaphe « De Longueil, homme docte » (*L'Adolescence*, II) :

O Viateur, cy dessoubz gist Longueil :
 A quoi tient il, que ne meines long dueil,
 Quand tu entends sa vie consommée ?
 N'as tu encor entendu sa Renommée
 Par les Climatiz, qui son renom insigne
 Va publiant à voix, trompe et buccine ? (v. 1-6)

L'emploi de la forme interrogative permet d'aborder le *topos* de la gloire sans lourdeur. Il en va de même dans les derniers vers de l'épithaphe « De François Daulphin de France » (*La Suite*, XIX). Après avoir évoqué le destin illustre que laissait présager le fils de François I^{er}, le poète exprime la vanité de la gloire terrestre par une interpellation du lecteur de la pierre tombale :

Qu'as tu, Passant ? complaindre on ne s'en doit :
 Il a trop mieux, que ce, qu'il attendoit. (v. 23-24)

De nouveau, c'est une morale topique qui est vivifiée par une énonciation mettant en scène des personnes, et non des masques allégoriques de poètes, de fonctions ou de valeurs, tels qu'ils apparaissent dans la grande déploration. Le poète, par sa parole vive, s'efforce d'incarner ces *topoi* qu'il emploie avec parcimonie et jugement selon les défunts. Il renforce enfin l'expression du lien qu'il entretenait avec le défunt par le rappel de ses actions sous forme de souvenir ou de jugement. Ainsi la deuxième épithaphe de Jan Cotereau (*La Suite*, V) est-elle scandée par les affirmations du poète : « Je dy celluy Chevalier estimé » (v. 3), « Je dy celluy de Vertu amateur » (v. 7). Dans *L'Adolescence clémentine*, ce sont les dernières épithaphe qui mettent en scène les réflexions du poète sur le comportement habituel du défunt, contradictoire avec sa mort. Cette contradiction s'exprime ainsi dans l'épithaphe « De feu Maistre Pierre de Villiers » :

Si saignement vivre souloit,
 Que jamais estre ne vouloit

(Combien qu'il fust viel charié)
 Prestre, ne mort, ne marié,
 De peur qu'il ne chantast l'office,
 De peur qu'il n'entrast en service,
 Et de peur d'estre ensepvely.
 Et de faict, je tiens tant de ly,
 Ou au moins par tout le bruit a,
 Que des troys, les deux il evita :
 Car jamais on ne le veit estre
 Au Monde Marié, ne prebstre :
 Mais de mort, ma foy, je croy bien
 Qu'il l'est, de puis ne sçay combien. (v. 5-17)

Cette longue explication des valeurs du défunt, qui ne va pas sans faire sourire, rappelle l'intimité qui liait le poète au secrétaire de François I^{er}. De même, l'opposition entre les coutumes du vivant et son état de mort est plus humoristique encore dans l'épithaphe suivante, « De Jehan Serre » (*L'Adolescence*, XIII) :

Toustefois je croy fermement,
 Qu'il ne feist oncq si vivement
 Le Badin, qui rit, ou se mort,
 Comme il faict maintenant le mort. (v. 19-22)

Une fois encore, il s'agit pour le poète de suggérer la familiarité qu'il entretenait avec le défunt, par des anecdotes ou jugements qui ne reposent pas seulement sur des « faits » visibles par tous. Bien mieux que la grande déploration, l'épithaphe permet ces jugements personnels.

Cette dimension dialogique de l'épithaphe est largement exploitée, mais non inventée par Marot : les alexandrins « interrogatifz et responsifz » de l'« Epithaphe » de Lemaire constituent ainsi un notable précédent. Chez Marot, comme le veut la tradition, c'est parfois le défunt qui s'exprime et interpelle directement le passant : c'est le cas dans les épithaphe « De Jouan » (*L'Adolescence*, X), « De Anne de Beauregard » (*La Suite*, XX), de Jan Cotereau (*La Suite*, VI, certainement par souci de variation énonciative avec les deux autres épithaphe qui lui sont consacrées), « De Jan de Montdoulcet » (*La Suite*, XIV). De façon intéressante, ces deux dernières épithaphe, comme celle de Lemaire, sont écrites en alexandrins, mètre du discours rapporté et de l'épopée³⁴¹. Parlant de lui-même, le défunt peut en effet évoquer ses hauts faits : l'énonciation à la première personne (le témoignage) et la valeur épique de l'alexandrin s'épousent parfaitement dans l'épithaphe lorsqu'elle a une valeur historique. De ce point de vue, l'épithaphe « De Jan de Montdoulcet³⁴² » est exemplaire de cette pratique attestée par la tradition et, quoique publiée dans

³⁴¹ De même, parmi toutes les épithaphe de Louis de la Trémoille qui concluent le *Panegyric* de Bouchet, seule celle où il s'exprime à la première personne est en alexandrins. C'est dans cette longue épithaphe que le poète revient précisément sur la biographie du défunt.

³⁴² *OP1*, p. 379-380.

La Suite (peut-être parce qu'elle traite d'un serviteur royal), se présente à bien des égards comme le point de départ que Marot se donne pour l'écriture de ses épitaphes courtisanes.

L'ÉPITAPHE « DE JAN DE MONTDOLCET »

En tous points conforme à la tradition, le poète de Cahors emploie le mètre de l'histoire et de l'écrit pour faire parler cet illustre serviteur de Louis XII que fut Jean de Montdoulcet. Les thèmes abordés sont eux aussi conventionnels. En premier lieu, Montdoulcet rappelle son zèle à servir Louis XII alors que celui-ci n'était pas encore roi, ce qui fait écho à la fin du poème où le « bon Maître » (v. 12) prend soin des enfants et de l'épouse de Montdoulcet après sa mort : au service avant le règne répondent les soins après le trépas. Le jeu d'opposition des hémistiches met en valeur la fidélité de Montdoulcet, inchangée avant et après l'avènement de Louis d'Orléans :

Du Roy Loys douziesme, avant que sa Couronne
Ornast son noble Chef, & apres l'avoir prise [...]. (v. 2-3)

Chaque hémistiche évoque l'avant ou l'après du couronnement de Louis XII et ils s'organisent en chiasme, suggérant la rigueur et la loyauté de Montdoulcet. Le *topos* de la Fortune³⁴³, qui renverse la gloire en mort et le plaisir en peine, est également illustré par la mort de ce serviteur, à l'occasion d'un tournoi. Marot se sert du rigoureux balancement entre les hémistiches de l'alexandrin pour mettre en évidence ces retournements du sort :

De l'incertaine Mort, car ung esclat de Lance
En ung plaisant Tourné dedans mon corps se lance
Si vigoreusement, et par fortune telle,
Qu'au meillieu de plaisir senty douleur mortelle [...]. (v. 5-8)

Marot exploite la structure particulière de l'alexandrin, qui, contrairement au décasyllabe, possède une césure en son centre et permet un balancement entre des hémistiches égaux, pour alimenter un motif topique des poèmes funèbres. Parallèle aux retournements de la fortune, le thème de la vanité de la gloire est suggéré par la syllepse sur le sens du mot « esclat » (v. 5), qui en l'occurrence désigne un coup reçu, mais qui, dans un contexte non funèbre mais purement encomiastique aurait pu renvoyer à la grandeur d'une action guerrière, à un coup d'éclat. Enfin, on l'a mentionné plus haut, l'épithaphe « De Jan de Montdoulcet » fait figurer à la fin une prière à Dieu, topique des déplorations funèbres mais très peu présentes, car inutiles, pour l'évangélique Marot. Cette présence est d'autant plus significative que l'épithaphe « De Jan de Montdoulcet », telle qu'elle est recueillie dans « Le Cymetière » de *La Suite*, est précédée de deux poèmes dont la leçon finale, évangélique, consiste dans le rappel que les biens célestes sont incomparablement meilleurs que les terrestres (« De Loys Jagoyneau » et « De Florimont de Champeverne ») et est

³⁴³ Ce *topos* organise les poèmes de Bouchet sur la mort d'Arthur Gouffier et fonde sa réflexion sur *Le Labyrinth de Fortune*.

suivie par deux autres épitaphes où la mort est acceptée (« De Guillaume Chantereau » et « De troys Enfans freres ») alors même qu'elle aurait pu sembler, dans le cas de la disparition de toute une fratrie, particulièrement odieuse.

À ces thèmes conventionnels, pour ne pas dire rétrogrades, pour l'évangélique ou le badin Marot, il faut ajouter une autre forme d'anachronisme : celui du sujet célébré dans cette épitaphe. En effet, Defaux rappelle dans ses notes³⁴⁴ que Jean de Montdoulcet est mort en 1498 et s'étonne légitimement que Clément compose une épitaphe au sujet d'un personnage que ni lui, ni vraisemblablement son père (qui n'arrive à la cour de France que vers 1506) n'ont connu. L'hypothèse que cette épitaphe porterait sur un fils de Montdoulcet également nommé Jean (hypothèse retenue dans le cas du rondeau sur Perréal) ne tient guère : le poème est explicite sur le fait que Jean de Montdoulcet était serviteur de Louis XII avant son avènement et est mort lors d'un tournoi. Pourquoi Marot évoque-t-il ce personnage mort depuis des décennies, et pourquoi le fait-il dans le recueil de *La Suite* (et non de *L'Adolescence clémentine*), situant ainsi l'écriture de cette épitaphe entre 1524 (mort de Claude de France) et 1532 (parution du recueil) voire 1528 (mort de l'abbé de Beaulieu la Marche, évoqué dans une épitaphe subséquente) ? Defaux suggère que ce poème pourrait être une commande d'un des fils de Montdoulcet, que Marot aurait côtoyé dans l'entourage de François I^{er} (Jean de Montdoulcet était un compagnon du roi lors de la captivité de celui-ci à Madrid). Mais cela n'explique guère le motif de la commande... On peut en revanche relever dans cette épitaphe que le seul verbe au présent porte sur la mort de la femme de Montdoulcet (« qui est icy posée », v. 16) : Jeanne Cotereau, sœur du chevalier que Marot a célébré à trois reprises dans le « Cymetière » de *La Suite* (épitaphes IV, V et VI). Sans doute est-ce sa mort (dont on ne sait à quelle date elle survint, mais sans doute entre 1524 et 1528) qui a motivé l'écriture de cette épitaphe. Il demeure que Marot ne parle guère de cette femme, mais bien de son époux décédé depuis des décennies. De tels décalages, dans le choix de la circonstance ou de l'écriture (trop volontiers historique, ce que souligne l'emploi des alexandrins) ne vont pas sans éveiller de soupçons.

Sachant que Jean de Montdoulcet, le fils du défunt célébré dans l'épitaphe, était un proche de François I^{er}, on est tenté de lire dans ce poème la tentative de Marot d'attirer l'attention du roi par le biais de ce valet de chambre. Mais la façon dont le poète décrit le rapport de feu Montdoulcet avec Louis XII est aussi éclairante sur le dessein de Marot dans cette épitaphe anachronique. En effet, on l'a vu, Marot insiste tout d'abord sur le fait que Montdoulcet était serviteur de Louis XII avant son couronnement : cette caractéristique est partagée par Jean Marot, qui passe du service d'Anne de Bretagne à celui de François de Valois, en 1514, alors que

³⁴⁴ *OP1*, p. 795-796.

ce dernier n'était pas encore roi. Ceci rappellerait subtilement au lecteur de l'épithaphe (à François I^{er} donc) le zèle de Jean Marot envers son roi, comparable à celui de Montdoulcet. Mais l'écriture de ce poème est peut-être aussi gouvernée par un autre sous-entendu³⁴⁵ : si Louis XII a bien pris soin des enfants de Montdoulcet à sa mort, et en particulier les a mis « aux Estatz de [luy] lors retenu » (v. 13), Clément invite certainement François I^{er} à en faire autant du fils de Jean Marot (de lui-même donc) lorsque ce dernier viendra à mourir... Se saisissant de la circonstance de la mort de Jeanne Cotereau, probablement survenue autour de 1525 (peut-être lorsque Jean de Montdoulcet fils est emprisonné à Madrid avec François I^{er}, ce qui garantirait la bonne réception de cette épithaphe, et sans doute avant la mort de Jean Marot, ce qui explique que la requête soit encore très indirecte), Clément adresserait une *petitio* sous-entendue au roi dont il convoite le service, et chercherait à s'assurer qu'il succédera bien à son père lorsque celui-ci décèdera.

Marot écrit donc une épithaphe explicitement conventionnelle, voire archaïsante par son thème et certains choix stylistiques ou de lieux communs, mais semble-t-il pour accomplir un geste rhétorique très différent de la commémoration que suppose ce genre. Néanmoins, cette circonstance tacite, cette *petitio* voilée, est complètement occultée dans la mise en recueil. Entre une épithaphe qui évoque un autre serviteur valeureux aimé de son roi (XIII, « De Florimont de Champeverne ») et un poème composé d'hexasyllabes (XV, « De Guillaume Chantereau, homme de Guerre »), c'est-à-dire d'un vers qui offre à nouveau une variation métrique remarquable par rapport à l'omniprésence des décasyllabes (et qui est précisément un demi alexandrin), Marot glisse l'épithaphe « De Jan de Montdoulcet » dans une continuité thématique et métrique forte, masquant ainsi son archaïsme volontaire au service d'une rhétorique innovante. Il manifeste ainsi sa conscience des attendus traditionnels du genre de l'épithaphe (tels qu'il a pu les hériter d'un autre Jean, son père, ou tels qu'ils sont encore illustrés chez Bouchet) et propose de les dépasser sans en faire table rase, en les incluant dans une section marquée par la variété (tonale, formelle) mais aussi par l'hommage aux prédécesseurs (ce que rappelle l'épithaphe XI sur Cretin), au moment où le poète s'extrait de l'image d'élève où son *Adolescence* le maintenait.

ÉPITHAPHE OU ÉPIGRAMME ? « DE LA FILLE DE VAUGOURT »

D'un côté, Marot détourne l'épithaphe telle que la pratiquait ses maîtres de sa fonction commémorative en substituant circonstance apparente et enjeux rhétoriques réels. De l'autre, il procède à un renouvellement de la forme et surtout du style de l'épithaphe, en accord avec une pensée religieuse qui dédramatise voire s'amuse de la mort du corps et se réjouit de la survie et du bonheur de l'esprit. L'épigramme, genre bref et plaisant, semble être la forme la plus adaptée

³⁴⁵ François Rigolot s'y montre d'ailleurs sensible dans les notes de son édition de cette épithaphe de Marot (*Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 592, note 223).

pour rendre compte de la déliquescence humoristique des corps à travers les jeux de mots et décompositions sonores, et en même temps c'est le genre qui rend le plus hommage à la survie de l'esprit, à travers, précisément, ses pointes spirituelles. L'esthétique de l'épithaphe, chez le fils Marot, se rapproche donc largement de l'épigramme, dont il a largement contribué à la diffusion en France grâce aux deux livres de ses *Œuvres Complètes* de 1538 et à ses traductions de Martial. Les deux épithaphe « De feu Madame de Maintenon » (OP2, III et IV), celle « De la fille de Vaugourt » (OP2, V) apparaissent dans l'édition de 1547 des *Epigrammes* de Marot. Elles se caractérisent en effet par un trait d'esprit particulièrement saillant au regard des autres épithaphe. Dans la première, la présentation de Madame de Maintenon se résume à deux qualités essentielles :

Qui de beaulté à bon droit eut renom,
 Et de vertu, à la beaulté bien duyte.
 L'une par temps l'a laissée, l'autre non :
 Car apres Mort, jusqu'au Ciel l'a conduite. (v. 5-8).

Brèves (huit ou dix vers seulement), ces épithaphe soulignent autant l'esprit du poète que celui de la défunte, d'où le classement de l'éditeur Marnef parmi les épigramme. En outre, la première épithaphe « De feu Madame de Maintenon » présente une répartition des rimes autre que suivies, fait rare dans les épithaphe, et qui tend à la distinguer de ce type de poésie. L'épithaphe, de forme brève quoique libre, met ainsi en valeur l'esprit (l'âme du défunt mais aussi l'écriture spirituelle) au détriment du corps mort. Déjà le rondeau XIII, « De la mort de Monsieur de Chissay », abondait dans ce sens, par le jeu sur un rentrement aussi tranchant que le geste qu'il désigne (« d'un coup d'estoc³⁴⁶ »). Mais ce poème funèbre n'était pas, alors, inclus dans la section des épithaphe. L'étude plus détaillée du poème « De la fille de Vaugourt³⁴⁷ » révélera comment l'humour et la foi, la poésie et l'enseignement évangélique sont intimement liés dans ce qui apparaît comme une poésie funèbre tout à fait originale, humoristique mais non parodique, badine et sérieuse à la fois.

Le début de ce poème a tout d'une fable ou d'un conte :

Vaugourt, parmy sa domestique bande,
 Voyant sa fille Augustine, jà grande,
 S'attendoit bien de bref ung Gendre avoir [...]. (v. 1-3)

³⁴⁶ Voir Noirot, « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 151. Il n'est pas étonnant qu'un rondeau préfigure seulement l'esthétique future des épithaphe, étant donné que cette forme poétique sera ensuite abandonnée par Marot. Selon Jennifer Britnell (« *Clare et rentrer* : the decline of the rondeau », *French Studies*, XXXVII, 3, juillet 1983, p. 285-295), c'est en effet l'épigramme, plus libre et plus moderne, qui remplace le rondeau dans la poésie de Marot. On reviendra sur cette évolution en troisième partie.

³⁴⁷ OP2, p. 393.

Les rôles sont convenus : Vaugourt est le *paterfamilias* tandis qu'Augustine est la fille à marier. La recherche d'un prétendant de valeur est également le nœud conventionnel des contes. Mais l'emballement des vers suivants rapprochent ce poème de la fable, où la situation est exposée en peu de mots de façon à en faire ressortir les traits saillants pour la compréhension de la morale :

Et enfants d'elle agreables à voyr,
Qui luy rendroient sa vieillesse contente. (v. 4-5)

Alors que les trois premiers vers laissent supposer que la phrase était terminée, l'hyperbate ajoute aux désirs de Vaugourt non seulement des enfants, mais aussi déjà des adolescents en âge de travailler et d'assurer ses vieux jours. À peine mariée, dans l'esprit de son père, Augustine est déjà mère, et de jeunes adultes qui plus est... Cette précipitation des désirs de Vaugourt, que la syntaxe de Marot imite, ne va pas sans faire sourire. Ce débordement de la pensée du *paterfamilias* trouve sa condamnation morale dans la leçon finale : à trop attendre de sa fille, Vaugourt perd non seulement un être cher, mais aussi toutes les chimères qu'il avait conçues – et s'en trouve doublement malheureux.

Mais cette épitaphe, ou épigramme, n'est pas seulement un apologue moral en faveur de la modestie des ambitions humaines. Un autre type d'écrit (que l'on hésite à qualifier de genre bien qu'il ait une tradition et une codification rhétorique précises) est également convoqué, à travers un intertexte villonien connu : celui du poème de requête humoristique. En effet, le vers 6 « Or a perdu sa fille, & son attente » évoque le refrain de « La Requête que Villon bailla a Monseigneur de Bourbon » : « Vous n'y perdrés seulement que l'attente³⁴⁸ ». Cette ballade et ce refrain de Villon sont d'ailleurs si connus qu'ils sont naturellement convoqués par les poètes chaque fois qu'une demande d'argent à protecteur est formulée : citons à titre d'exemples non exhaustifs la « Ballade de Maistre Jehan Marot présentée à Monsieur le Tresorier Robertet³⁴⁹ », alors que le poète, qui vient récemment de perdre sa protectrice Anne de Bretagne, est particulièrement démuné, ou bien l'épître de Cretin à François I^{er}, dans laquelle il remercie le roi de ses dons en commençant par se comparer à Villon, pour témoigner d'une joie supérieure à celle que l'illustre quémendeur a ressentie en voyant sa requête accordée³⁵⁰, ou encore Marot lui-même, dans l'épître XIX de *La Suite*³⁵¹. La perte de l'attente de Vaugourt renvoie donc à un type de poème humoristique, où le poète et son destinataire sont plaisamment et innocemment tournés en

³⁴⁸ François Villon, *Lais, Testament, Poésies diverses*, éd. Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Champion, 2004, p. 328-332.

³⁴⁹ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 195-196. Villon y est mentionné et une partie de sa ballade est réécrite (v. 14-16).

³⁵⁰ *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 230-232, v. 1-16.

³⁵¹ *OP1*, p. 324. Nous reviendrons sur ces intertextes.

dérision, afin d'occulter l'aspect honteux de la demande d'argent³⁵². Ici, c'est Vaugourt qui fait les frais de cette dérision, lui qui a perdu son attente sans recouvrer son bien. Mais l'intertexte villonien renvoie aussi à un sujet précis, et peu honorable, celui de l'argent et en particulier du désir d'en posséder. Si cela suggère la cupidité de Vaugourt, cela montre surtout qu'il considère la vie de sa fille comme une créance, un dû. Or, en contexte évangélique ou même chrétien, il est inenvisageable de s'approprier ainsi un don de Dieu : les épitaphes de *La Suite* (« De Guillaume Chantereau » et « De troys Enfans freres » par exemple) ont ainsi montré comment Dieu pouvait disposer à sa guise de l'existence des hommes et combien il fallait respecter cette volonté divine.

De fait, la convocation d'un intertexte plaisant ouvre directement vers une leçon chrétienne sur le rapport à la vie. L'humour de ce rappel villonien n'est pas le miel servant à faire passer l'amertume de l'enseignement, c'est l'enseignement lui-même, qui a le goût de miel, parce que celui-ci repose sur une foi inébranlable dans l'action divine. La leçon de modestie adressée à Vaugourt se poursuit ensuite sur le même ton spirituel et badin instauré par le modèle villonien :

Et luy a prins la Mort, par ung trespas,
Ce qu'il avoit, et ce qu'il n'avoit pas. (v. 7-8)

Marot joue sur le double sens du déterminant « un » : *a priori* indéfini, mais qui s'avère numéral, lorsqu'il s'oppose, dans le vers suivant, aux deux choses que la Mort a finalement prises à Vaugourt. À partir de ce tour de force de la Mort – qui fait littéralement d'une pierre deux coups, lesquels sont même diamétralement opposés – le poète met au jour l'absurdité de l'attitude et la pensée de Vaugourt, sa folie (dans le mauvais sens du terme, le sens non paulinien ou érasmien). Ce trait d'esprit invite précisément le lecteur à se détacher des effets corporels et matériels de la mort pour se concentrer sur le salut de l'âme. Or ce salut est une source de réjouissance, dont la pointe finale se veut mimétique, quoique bien inférieure. La brièveté, la virtuosité du style épigrammatique semblent bien, pour Marot, la façon la plus juste de rendre compte de ce que doit être la mort du chrétien. Ce ne sont pas seulement les moyens d'une leçon évangélique, c'est une pratique de la foi. Vivifiant le rapport entre les hommes et la réflexion sur le salut, l'épitaphe – lorsqu'elle tire vers l'épigramme et non vers la chronique – semble en effet pour Marot la forme de poésie funèbre la plus adaptée à un projet poétique modeste par son ton mais ambitieux par sa vocation à dépasser les circonstances imposées par le cercle courtisan pour lequel il compose.

Au terme de ce tableau comparatif de la pratique de la déploration funèbre chez Clément Marot et ses maîtres, l'évidence de la singularité du poète quercinois apparaît avec tout son éclat –

³⁵² Sur cette stratégie rhétorique, voir notre communication « Les épîtres de requête de Clément Marot », dans *Formes et rituels de la civilité épistolaire. Actes du colloque international du 9-11 octobre 2014 à l'université Grenoble-Alpes*, éd. Cécile Lignereux, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

celui d'une lumière évangélique assortie de la transparence d'un style volontairement bas. Mais ces innovations marotiques apparaissent comme une nécessité après les recherches et impasses exprimées par ses prédécesseurs. Dès le *Temple d'Honneur et de Vertus*, Lemaire voyait dans l'humble figure des bergers un contrepoint populaire (adapté à la nouvelle diffusion imprimée des textes) à la grandiloquente déploration funèbre. Le poète bourguignon poursuivra toutefois son œuvre en explorant les moyens de la rhétorique délibérative à disposition du petit poète souhaitant consoler d'illustres protecteurs. À la suite de Lemaire, Clément Marot ne peut se défaire des questionnements inhérents à la rhétorique courtisane de la déploration : s'il fait table rase de la rhétorique et des lieux communs éculés de la poésie funèbre des Rhétoriciens dans la *Déploration de Florimond Robertet*, c'est au prix de l'idée même de déploration. Aussi revient-il à un geste plus proche de celui de ses maîtres (du point de vue de la rhétorique), dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie* et la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, mais en prenant soin de questionner, revivifier à l'aune de ses convictions éthiques et religieuses, les *topoi* – finalement justifiés – de ses prédécesseurs. Une telle démarche était déjà adoptée par Guillaume Cretin qui, dans la *Plainte sur le trespas de Byssipat*, la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier, dit Lourdault* et dans *L'apparition du Mareschal sans reproche, feu messire Jaques de Chabannes* (mais pour des raisons politiques et historiques) détourne, suspend ou reconduit volontiers des lieux communs de la déploration funèbre afin d'accomplir une consolation plus en conformité avec le *decorum*, respectant les singularités du défunt, de ses proches, de la situation et du poète, chanoine et parfois ami. De fait, c'est dans les épitaphes que Marot trouvera le support rhétorique et formel le plus adapté à une poésie funèbre qui n'a plus besoin de consolation mais qui doit, au contraire, constamment rappeler les valeurs éthiques et religieuses qui conditionnent tout discours sur la mort. Le grand nombre et le regroupement de toutes ces épitaphes en sections consacrées réalise, par le tableau général qu'elles constituent, l'alliance des impératifs courtisans du jeune poète du roi et de sa leçon de foi évangélique.

DEUXIÈME PARTIE
MUTATIONS DE L'HISTOIRE ET DE LA PROPAGANDE

Au service d'un puissant, le rôle du poète est double : faire la chronique de son règne et assurer sa gloire par toutes sortes d'écrits élogieux. Proche du prince, le poète peut aussi à l'occasion s'en faire le conseiller. Ce rôle, rappelle Claude Thiry¹, se développe d'Eustache Deschamps à Jean Molinet, à mesure que le poète est de plus en plus familier avec le prince, car ce dernier dépend aussi de plus en plus de l'écrivain et de son discours de gloire pour asseoir sa politique. Jamais cependant le poète ne se figure égal ou supérieur au prince : les deux sont en symbiose, ne serait-ce parce que c'est le prince qui fournit le matériau historique au discours de gloire. L'écrivain et son protecteur sont associés dans un renom qu'ils construisent et partagent l'un et l'autre, l'un pour l'autre : Jean Marot et Anne de Bretagne, Guillaume Cretin et Louis XII puis François I^{er}, Jean Lemaire et Marguerite d'Autriche, puis Anne de Bretagne. Mais le couple le plus représentatif de cette glorieuse union est celui de Clément Marot et de François I^{er}, lui-même roi-poète, protecteur humaniste des arts et des lettres.

Ce qui frappe cependant à l'examen de la seule table des matières des œuvres complètes de Clément Marot, par rapport à celles de ses prédécesseurs Rhétoriciens, c'est justement la très faible part tenue par les œuvres historiques, politiques, ou de propagande royale. Or l'essentiel de l'œuvre de Lemaire, par exemple, relève de ce domaine, à l'exception des déplorations funèbres, qui ne sont toutefois pas toutes dépourvues d'un discours sur l'histoire et le rôle de l'historien. Au service de Marguerite d'Autriche ou de Louis XII, il n'a cessé de défendre et glorifier l'action de ses protecteurs, à travers des poèmes ou prosimètres virtuoses, comme *La Concorde du Genre Humain*² ou l'*Épître du roy à Hector*³, ou encore des traités historiques érudits, tels *La Légende des Vénitiens*⁴ ou son *opus magnum*, *Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye*⁵. Si Cretin a excellé dans les chants royaux et autres poèmes mariaux, si ses épîtres familières font aujourd'hui l'objet

¹ Claude Thiry, « Clément Marot, poète du roi et poète de France », dans « *Toutes choses sont faictes cleres par escripture* ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, éd. Virgine Minet-Mahy, Claude Thiry et Tania Van Hemelryck, dans *Lettres romanes*, hors série, 2004, p. 113-125.

² Éd. Pierre Jodogne, Bruxelles, Palais des Académies, 1964.

³ *Épître du roy à Hector : et autres pièces de circonstances (1511-1513)*, *op. cit.*

⁴ Éd. Anne Schoysman, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1999.

⁵ Dans les *Œuvres*, *op. cit.*, vol. I et II.

de nouvelles études⁶, la part historique de son œuvre reste la plus importante, qu'il s'agisse de sa *Chronique Françoyse*⁷ ou de poèmes de circonstance plus brefs, portant essentiellement sur la période de conflit entre le pape et Louis XII. *L'apparition du Mareschal sans reproche*⁸ – une déploration funèbre en l'honneur de Jacques de Chabannes mort à Pavie – est aussi l'occasion pour le poète en fin de carrière de réfléchir longuement à la politique extérieure de François I^{er} et au rôle de l'historien. Outre de nombreux rondeaux, des chants mariaux et des ballades, Jean Marot a, comme Lemaire et Cretin, consacré une bonne partie de son œuvre historique et propagandaire à louer les expéditions italiennes de Louis XII, et à le défendre contre Jules II.

Le *corpus* historiographique de Clément Marot, en comparaison, semble bien tenu. Mais il ne faudrait pas se leurrer sur cette absence de grande œuvre historique, politique, ou de propagande. Au sein des sections génériques, des poèmes isolés ou réunis en petits groupes rendent compte de quelques campagnes militaires et de la diplomatie de François I^{er}. Au service de Marguerite d'Angoulême, Clément suit le duc d'Alençon, aux commandes de l'expédition de 1520-1521 dans le Hainaut. Des ballades, rondeaux et épîtres portant sur ce sujet sont ainsi disséminés dans les sections génériques de *L'Adolescence clémentine*. Parvenu au service de François I^{er}, il célèbre la paix des Dames de 1529. Puis des épigrammes et cantiques rendent compte des affrontements et alliances entre François I^{er} et Charles Quint, entre 1537 et 1544. Au prix d'un regard transversal et chronologique, faisant fi des classifications génériques, on obtient le récit fragmenté de la campagne du Hainaut, des suites de Pavie et des relations plus tardives avec l'Empereur. Ce n'est pas là une chronique du règne de François I^{er}, mais les temps forts de la diplomatie royale sont bien soulignés, interprétés à des fins propagandaires. En outre, avec Clément, il semble que le discours de gloire pour la France se fasse aussi à l'écart des accomplissements militaires, au sein de la cour : les épigrammes ou épîtres élogieuses sont ainsi légion. Les poèmes de propagande royale ne sont donc pas absents de l'œuvre du poète de Cahors, même si ces récits, masqués par une édition qui favorise une classification par genres poétiques et une lecture autobiographique, restent tenus et parcellaires, surtout par rapport à l'abondance des pièces historiques de ses prédécesseurs et de celles dressant la chronique de la vie non du roi mais de son poète.

Pourquoi Marot n'écrit-il pas les grands récits historiques que sa fonction de poète de cour suppose ? Pourquoi la propagande du roi est-elle si réduite par rapport à celle du poète lui-

⁶ Voir l'article de Luc Vaillancourt, « L'humanisme dissident des rhétoriciens : le cas de Guillaume Cretin », *Renaissance & Réformation/Renaissance et Réforme*, 2003, vol. 27, n° 2, p. 77-86. Voir aussi la thèse de Pauline Dorio, « “La plume en l'absence” : le devenir familier de l'épître en vers dans les recueils imprimés de poésie (1527-1555) », sous la direction de Michel Magnien, Paris Sorbonne, 2017.

⁷ Il n'en n'existe qu'une édition partielle et partiale, faite par Henry Guy : « La *Chronique française* de Maître Guillaume Cretin », *Revue des langues romanes*, 1904, p. 385-417 ; 1905, p. 174-185, p. 324-373, p. 530-550.

⁸ Cretin, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 143-181.

même ? Claude Thiry pose les fondements de l'étude de l'évolution « assez notable » des pratiques avec Clément Marot :

Celle-ci peut être attribuée à la poursuite d'une réflexion purement littéraire se situant dans le prolongement de celle de ses prédécesseurs directs, sur laquelle va se greffer une dimension religieuse que l'on ne peut minimiser, mais aussi à des facteurs circonstanciels⁹.

La réponse à nos questions se trouvera donc au croisement de l'étude des questionnements soulevés par les maîtres de Clément, de l'examen d'éléments conjoncturels, sans négliger l'influence de l'évangélisme. Dans ce chapitre, nous nous attacherons surtout aux réflexions littéraires et historiographiques des quatre poètes de cour de notre étude, même si le rappel de quelques données contextuelles apportera les premiers éléments de réponse à ces questions. La question religieuse ne sera abordée que par quelques remarques, tant elle est propre à Clément et dépasse donc les limites de l'étude diachronique qui fait l'objet de cette thèse. Nous étudierons tout d'abord les pièces historiques ou de propagande royale de Clément Marot afin de situer précisément sa voix, ses vers, son style, dans le concert des questionnements établis par son père, Lemaire et Cretin. L'œuvre de ces derniers ne sera donc traitée que partiellement : sans viser à l'exhaustivité, nous nous contenterons de relever les traits qui expliquent l'écriture de Clément, qui se construit avec et contre ces modèles. Les conclusions de cette analyse nous guideront, ensuite, vers des éléments permettant d'expliquer la réticence du poète de Cahors vis-à-vis des discours politiques ou historiques pour ancrer l'éloge royal dans d'autres formes et d'autres pratiques¹⁰.

⁹ « Clément Marot, poète du roi et poète de France », art. cité, p. 114.

¹⁰ Ce chapitre portera donc surtout sur le style et la méthode de l'historiographe et toutes les questions que la recherche de la vérité, en contexte courtisan, peut soulever. De fait, les représentations du pouvoir ne seront guères développées, sinon au fil de quelques développements, pour deux raisons. La première est que les poètes sont moins des idéologues ou politiciens que des hommes dévoués à la cour qu'ils servent. De ce point de vue, il est capital de comprendre les textes des Grands Rhétoriciens en fonction non pas de leur pensée politique mais de celle de leur monarque (cour de France ou de Bourgogne, protecteur ou protectrice). Voir, pour les guerres d'Italie, l'ouvrage de Jonathan Dumont, *L'Alia florent. L'imaginaire politique et social à la cour de France durant les Premières Guerres d'Italie (1494-1525)*, Paris, Champion, 2013. Jennifer Britnell, dans *Le Roi très chrétien contre le pape* (*op. cit.*), confirme ce fait en montrant que lors de l'affrontement entre Louis XII et Jules II, les poètes du roi reprennent essentiellement des arguments officiels qu'ils rehaussent par la satire ou l'invective. La seconde raison est qu'une des innovations majeures de Clément Marot (mais qui est surtout le fruit de l'influence de Marguerite d'Angoulême) consiste en l'apport de l'évangélisme, qui remotive le *topos* de l'association entre Dieu et le prince. Les conséquences de l'évangélisme sur la représentation du pouvoir ont déjà été étudiées : citons notamment Michael A. Screech, *Clément Marot : A Renaissance Poet discovers the Gospel*, *op. cit.* ; Michèle Clément, « Marot politique dans *L'Adolescence Clémentine* et dans *La Suite* » dans *La Génération Marot*, *op. cit.*, p. 155-167 ; Ullrich Langer, « L'éthique de la louange chez Marot : la ballade "De Paix, & de Victoire" » dans *Clément Marot « Prince des poètes français »*, *op. cit.*, p. 269-281 ; Ehsan Ahmed, *Clément Marot : The Mirror of the Prince*, Charlottesville, Rookwood Press, 2005. Inutile de rappeler qu'une telle pensée ne pouvait être prise en

I- Le *corpus* historiographique de Clément Marot et les ruptures qu'il illustre

1/ Relevé et périodisation dans le *corpus* de Clément Marot

Si le poète de Cahors est loin de partager l'image d'historien érudit de Lemaire ou Cretin, ou de témoin informé des grands événements militaires de son père, il a tout de même composé quelques brefs poèmes qui rendent compte des temps forts de la politique intérieure et surtout extérieure de François I^{er}. C'est là, semble-t-il, le travail du poète de cour tel qu'il l'a appris auprès de son père et de ses maîtres. Les traces de cette pratique historiographique sont à rechercher surtout dans les œuvres de *L'Adolescence clémentine* (campagne du Hainaut) et dans quelques poèmes ultérieurs, issus de périodes où le poète, de retour de prison ou d'exil, s'efforce probablement d'être conforme à l'idée que la cour peut se faire de son rôle, et moins à sa propre idée de la fonction de poète.

L'Adolescence clémentine présente un véritable petit récit de campagne, disséminé dans plusieurs poèmes de plusieurs sections. Entre 1519 (environ) et 1526, Clément Marot est au service de Marguerite d'Angoulême et figure sur ses registres en tant que « pensionnaire¹¹ » : on ne sait quelle est sa fonction officielle, mais il est présent à l'entrevue du Camp du Drap d'Or et accompagne le duc d'Alençon dans l'expédition du Hainaut. Il tire de ces événements de brefs poèmes : les épîtres III et IV « du Camp d'Attigny, à ma dicte Dame d'Alençon » et « en prose à la dicte Dame touchant L'armée du Roy en Haynault¹² », les ballades VIII « Du triumphe d'Ardres, & Guignes faict par les Roys de France, & d'Angleterre », IX « De l'arrivée de Monsieur d'Alençon en Haynault » et X « De Paix, & de Victoire¹³ », et enfin les rondeaux XXXII « De la veue des Roys de France, et d'Angleterre, entre Ardres, et Guynes » et XXXIII « De ceulx, qui alloient sur Mulle au camp d'Attigny¹⁴ ». Mais nous verrons que la propagande royale, chez Clément Marot, ne se limite pas à ces pièces explicites. Quoi qu'il en soit, lorsqu'il est au service

compte par les écrivains de la génération antérieure... Évoquons enfin l'idée de Gosman (« Representing the chose publique : royal propaganda in early sixteenth-century France », art. cité) selon laquelle les poèmes de Clément sont trop brefs pour développer des concepts politiques de quelque densité : si le jugement peut sembler sévère, il permet en effet de mesurer l'écart entre les poèmes de Clément, de circonstance, destinés au grand public et devant être aisément compris, et *La Monarchie de France* de Seyssel, plus réflexive, dont Gosman montre la richesse conceptuelle de sa pensée politique.

¹¹ Sur la biographie de Clément Marot, voir Berthon, *L'Intention du poète, op. cit.*, première partie « Réalités », p. 51-199.

¹² *OP1*, p. 78-83.

¹³ *Ibid.*, p. 118-120.

¹⁴ *Ibid.*, p. 152-153.

de Marguerite d'Angoulême, le jeune poète réitère les pratiques de la génération précédente : une poésie de chronique et de propagande, même s'il développe, à côté, un goût certain pour une littérature courtoise et badine, parfois populaire, parfois avec des allures autobiographiques.

Parvenu au service de François I^{er}, à partir de 1526, Clément Marot se conforme de moins en moins à des attentes historiographiques, dont on ne sait si elles émanent du roi ou de sa sœur eux-mêmes ou du poids de la tradition des Rhétoriciens. En 1525, il écrit « La Première Elegie en forme d'Epistre » dans laquelle il décrit l'amour d'un soldat blessé sur le champ de bataille, faisant référence à Pavie et aux épîtres amoureuses que François I^{er} prisonnier envoie à sa maîtresse, et occultant comme lui la gravité de sa situation politique et militaire¹⁵. En 1527, Marot se fait le témoin d'un fait divers qui a beaucoup divisé l'opinion : l'arrestation et l'exécution du Trésorier général des Finances du royaume Jacques de Beaune, seigneur de Semblançay, accusé de malversation. Dans « La vingttroisiemesme Elegie du riche Infortuné Jacques de Beaune, Seigneur de Semblançay » et surtout dans l'épigramme I, 43, « Du Lieutenant criminel de Paris, & de Samblançay¹⁶ », le poète prend parti pour le condamné et le cercle de Marguerite d'Angoulême qui le soutient. Dans cette épigramme, Marot développe d'ailleurs avec une rare virtuosité un thème qui se trouve déjà dans un passage de la *Chronique de 1507*¹⁷ de Lemaire, celui du condamné à mort qui est plus vaillant que le bourreau qui le conduit :

Si estoit le malfaicteur home brun, de stature quarree, de aage moyen, et le plus assure
pour jouer ung tel personnage que je viz oncques ; car le bourreau, pasle, viel mestre et
morfundu, sembloit mieux estre jugé à mort que lui. (p. 67, phr. 112)

Mais tandis que l'indiciaire bourguignon souligne ainsi la vilénie du traître et l'art de ceux qui ont heureusement pu l'arrêter, Marot suggère au contraire que le condamné Samblançay est moins coupable que l'autorité qui le condamne sous la pression d'intérêts inavouables :

Lors que Maillart, Juge d'Enfer, menoit
A Monfaulcon Samblançay l'ame rendre,
A vostre advis, lequel des deux tenoit
Meilleur maintien ? Pour le vous faire entendre,
Maillart sembloit homme qui mort va prendre :
Et Samblançay fut si ferme vieillart
Que l'on cuydoit (pour vray) qu'il menast pendre
A Montfaulcon le Lieutenant Maillart.

¹⁵ Thiry met en évidence ce lien dans « L'Honneur et l'Empire : à propos des poèmes de langue française sur la bataille de Pavie » dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone : France et Italie dans la culture européenne. I : Moyen Age et Renaissance*, Genève, Slatkine, 1980, p. 297-324.

¹⁶ *OP1*, p. 275 et *OP2*, p. 223.

¹⁷ Éd. Anne Schoysman, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2001.

Les jeux onomastiques qui soutiennent la construction en miroir des deux quatrains, si bien étudiés par François Rigolot¹⁸, amplifient brillamment la simple remarque humoristique de Lemaire. Deux ans plus tard, en 1529, Marot célèbre la paix de Cambrai, dite « paix des Dames », par le rondeau « De la Paix traictée à Cambray par trois Princesses¹⁹ ». En juillet 1530, il compose le « Chant de joie composé la Nuict qu'on sceut les nouvelles de la venue des Enfans de France retournant des Hespaignes » et l'épître « A la Royne Elienor nouvellement arrivée d'Espagne avec les deux Enfans du Roy, delivrez des mains de l'Empereur²⁰ », qui célèbrent respectivement le retour des deux fils du roi encore retenus en otage et le mariage de François I^{er} avec la princesse espagnole, prévus dans le traité de Cambrai. Ensuite, des épigrammes et cantiques font état des batailles et alliances successives entre François I^{er} et Charles Quint, autour de 1537 notamment. Citons les épigrammes fanfaronnes « De la prise du chasteau de Hedin », « Sonnet de la différence du Roy et de l'Empereur » et « Sur la devise de l'empereur, Plus oultre²¹ ». Un an après, les cantiques « de la Chrestienté sur la veuë de l'Empereur, & du Roy au voyage de Nice » et « A la Royne d'Hongrie venue en France » évoquent la paix signée à Nice en juin 1538. Marot célèbre même l'empereur au moment où il traverse la France, avec l'accord de François I^{er} et en échange du Milanais, pour rejoindre les Flandres où il doit mater une rébellion²². Le poète présente ainsi un cantique intitulé « Marot à l'Empereur²³ » lors de son passage à Fontainebleau en décembre 1539, et peut-être un manuscrit de la traduction des psaumes qu'il avait commencée. Parvenus dans la capitale en janvier 1540, Marot compose un cantique « sur l'entrée de l'Empereur à Paris » et l'épigramme « A l'Empereur²⁴ ». Enfin, Charles Quint étant arrivé aux portes des Flandres, il se voit salué par un nouveau cantique intitulé « L'Adieu de la France à l'Empereur²⁵ », de la main de Marot. Ces poèmes sur la traversée de la France par Charles Quint semblent directement émaner d'une commande royale²⁶. Ils sont peut-être également motivés par la rivalité, ou saine émulation, entre Marot et Hugues Salel, l'autre poète quercinois à la cour de

¹⁸ *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p. 68-79.

¹⁹ *OP1*, p. 171.

²⁰ *Ibid.*, p. 355 et 291.

²¹ *OP2*, p. 299-300 (printemps 1537).

²² Voir Denis Bjaï, « *De adventu Caesaris in Galliam*. Échos littéraires à la traversée de la France par Charles Quint » dans *François I^{er} et la vie littéraire de son temps (1515-1547)*. *Actes du colloque international de Queen's University, 17-19 septembre 2015*, éd. François Rouget, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

²³ *OP2*, p. 187.

²⁴ *OP2*, p. 192 et 307.

²⁵ *OP2*, p. 195.

²⁶ Séverin Duc suggère même que, par ces entrées magnifiques, ornées de poèmes et de spectacles, François I^{er} non seulement souhaite éblouir celui qui reste son rival mais aussi peut-être l'affaiblir, en retardant son arrivée dans les Flandres et en laissant ainsi croître la rébellion.

François I^{er}²⁷. Enfin, en 1544, à l'occasion de nouveaux affrontements avec l'Empereur, Marot écrit une épigramme (la « Salutation du camp de Monsieur d'Anguien à Sirisolle ») et une épître « à Monsieur d'Anguyen, Lieutenant pour le Roy de là les Montz²⁸ ».

Ces poèmes sont finalement peu nombreux au regard de la vie politique extérieure agitée de François I^{er}, en perpétuel conflit avec l'Empereur²⁹. Ce relevé fait ressortir, hormis les poèmes de la campagne du Hainaut, trois périodes d'activité historiographique de Clément Marot. La première se concentre autour du désastre de Pavie de 1525 et de ses conséquences diplomatiques, jusqu'au traité de Cambrai de 1529. La seconde coïncide avec une énième guerre contre l'Empereur et la paix qui suivit, et même avec le témoignage d'amitié du roi que fut son autorisation de la traversée de la France, en 1537-1540. Enfin la victoire de Cérisoles de 1544, à l'occasion de nouveaux affrontements entre François I^{er} et Charles Quint, est le sujet des derniers poèmes historiographiques de Clément Marot.

Ces trois moments ont pour point commun de correspondre à des périodes où la position de Clément Marot à la cour de François I^{er} est mal assurée : en 1525-1530, il vient tout juste d'être nommé poète du roi à la place de son père, et s'efforce certainement par ses poèmes de propagande historiographique de se conformer à la poésie de son prédécesseur et aux attentes de la cour. Sans nier l'importance des événements retranscrits dans les poèmes sur le traité de Cambrai, c'est-à-dire la délivrance des deux fils du roi et son mariage avec Eléonore, qui peuvent en eux-mêmes justifier l'entorse de Marot aux exigences de sa Muse humble et badine, Berthon³⁰ montre ainsi en quoi ces pièces s'inscrivent dans une quête de reconnaissance de la part du récent courtisan : le rondeau sur la paix des Dames est lu au roi le soir de la signature de la paix, et envoyé à Montmorency pour qu'il le présente à Louise de Savoie, tandis que le « Chant de joye » est « composé la nuyct qu'on sceut les nouvelles de la delivrance des Enfans de France prisonniers en Espagne, et le lendemain présenté au Roy à son lever », selon le titre porté par la pièce lors de sa première parution dans *La Suite de l'Adolescence* – les éditions suivantes omettent ces détails relevant trop précisément du contexte d'écriture, car le coucher et le lever du roi

²⁷ Voir Howard Kalwies, « Clément Marot and Hugues Salel », *Romance Notes*, XIX-2, hiver 1978, p. 230-236.

²⁸ OP2, p. 338 et 707.

²⁹ Cette agitation incessante, ces retournements d'alliances presque annuels découragent peut-être un travail historiographique d'un tant soit peu d'ampleur. Francesco Guicciardini, témoin privilégié des guerres d'Italie de la fin du XV^e siècle et du premier tiers du XVI^e siècle grâce à ses responsabilités à Florence et auprès des papes, ne rédige sa *Storia d'Italia : Historiarum sui temporis libri vinginti, ex Italico in Latinum sermonem conversi, iterum editi, atque ab ipso interprete emendati ac perpolitati, sic ut alij omnino esse videantur* (Bâle, Petrus Perna, 1566) qu'à partir de 1537, bénéficiant alors d'un recul sur les événements qui lui permet d'analyser sans concession les politiques menées sur les terres ultramontaines.

³⁰ *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 143-147.

étaient les moments clés pour les requêtes et autres présentations des courtisans sous l’Ancien Régime. Enfin l’épître à Eléonore semble avoir été lue devant le roi et ses proches avant de circuler lors de son entrée à Bordeaux avec sa future épouse. Avec les poèmes sur l’exécution de Semblançay à Montfaucon, Marot montre cependant qu’il n’oublie pas son ancienne protectrice, Marguerite d’Angoulême. Cette volonté de conformité – qui se double de l’entretien des bonnes relations avec Marguerite et les évangéliques – est sans doute également encouragée après son retour d’emprisonnement au Châtelet pour l’affaire du lard.

Le contexte de la deuxième période qui nous intéresse, à partir de 1537, est comparable : Marot vient d’être rappelé de son exil italien. Ce retour n’est pas uniformément glorieux – il a dû abjurer la foi protestante à Lyon, en 1536, à l’occasion d’une cérémonie humiliante – et il n’y a rien d’étonnant à ce que le poète délaisse un moment les contes badins de ses mésaventures pour se focaliser, que ce soit en vertu d’une commande royale ou de son plein gré, sur les victoires françaises et la diplomatie de François I^{er}. Berthon³¹ offre à nouveau des éléments de contextualisation qui appuient cette lecture. Il rappelle ainsi les enjeux courtisans de la querelle entre Marot et Sagon, qui se superposent au conflit religieux. En effet, Sagon, durant l’été 1535, fit tout pour discréditer les plaintes et requêtes de Marot en exil auprès du roi et il lui présenta ses pièces calomnieuses dans le but d’obtenir sa place. La Hueterie avait le même dessein, et ne s’en cachait pas. Dans cette querelle, il s’agissait pour Marot de préserver sa place chèrement acquise auprès du roi autant que d’affiner les contours de sa figure d’auteur. De même, l’article de Kawlies suggère que Marot est peut-être aussi soucieux de réaffirmer sa position de prince des poètes et poète des princes face à un rival quercinois comme lui : Hugues Salel. Dans un tel contexte, on comprend que Marot veuille faire sentir son utilité directe à la cour par des poèmes de propagande.

Enfin, en 1544, le poète est à nouveau en exil : tout évangélique qu’il est, il est trop protestant pour demeurer en sécurité en France, mais trop catholique pour être protégé à Genève. Quelques mois avant sa mort, ses poèmes sur la victoire de Cérisoles sonnent comme l’appel au secours d’un écrivain montrant qu’il peut encore mettre sa plume au service de son roi, et des intertextes avec ses œuvres de jeunesse ou celles de ses maîtres tendent à indiquer qu’il l’a toujours fait. Lorsque Clément fait de la propagande (militaire) royale, cela ressemble fort à un compromis du poète vis-à-vis de ses humbles principes idéologiques et poétiques (le refus des sanglantes batailles faisant écho au rejet du style élevé³²), afin d’accélérer la faveur du roi et de sa cour. En témoigne le style épique de l’« Epistre envoyée par Clément Marot à Monsieur

³¹ *Ibid.*, p. 171-179.

³² Voir sur ce point la deuxième partie de la thèse de Noirot, « *Entre deux airs* », *op. cit.*

d'Anguyen, Lieutenant pour le Roy de là les Montz », que l'on ne pensait pas revoir chez le poète quercinois.

Mais la réalité est évidemment plus nuancée : c'est ce qu'une lecture attentive des poèmes relevés démontrera. Même quand il célèbre la paix, Marot fait l'éloge de la politique extérieure de François I^{er}. Et quand il célèbre des exploits militaires, il est surtout sensible à l'entente qui résulte de ces batailles, fidèle en cela au cycle de la guerre et de la paix établi dans l'épître en prose de 1521. Après la défaite de l'Empereur, Clément loue l'entrevue pacifique entre Charles Quint et François I^{er}. Mais dans tous les cas, comme on le verra, le poète qui manifeste sa joie à l'égard de la politique royale le fait au nom du peuple et de la chrétienté, témoignant ainsi de la liesse et de la foi populaires présumées attachées aux prouesses guerrières ou aux accords de paix formés par François I^{er}.

2/ La charge d'historiographe au début du XVI^e siècle

Le relevé des poèmes historiographiques ou de propagande chez Clément Marot révèle d'emblée des ruptures, des périodisations propres à la biographie du poète. Élargissons à présent le point de vue et examinons l'évolution de la charge d'historiographe de Louis XII à François I^{er}, mais aussi les différentes attentes, quant à cette charge, entre la cour de Bourgogne et la cour de France. Ces écarts, que le parcours de Lemaire de l'une à l'autre révèle avec encore plus d'acuité, offrent les premiers éléments d'explication de la poésie si peu historiographique de Clément.

• **De la Bourgogne à la France**

Le titre d'historiographe du roi ou de la reine (ou d'indiciaire de la cour de Bourgogne) est décerné par le monarque. Il récompense le poète pour des travaux déjà effectués et l'encourage à poursuivre ses éloges et récits du règne en question. Outre les avantages financiers qu'il apporte, c'est donc un honneur pour le poète qui ne manque pas de le rappeler chaque fois que ses textes sont découverts au public, que ce soit dans les préfaces des manuscrits ou les pages de titre des éditions imprimées. Cependant, ces titres d'historiographe, d'indiciaire, de simple serviteur, ou leur absence, ne permettent pas nécessairement de définir une pratique d'écriture, parce qu'ils recouvrent des réalités (c'est-à-dire des fonctions et des textes) très diverses en fonction des époques, des cours, des auteurs.

François Fossier³³ explique la nature plus ou moins officielle du titre d'historiographe et son évolution selon les cours et les monarques. Si le terme d'« *historiographus* » s'est appliqué très tôt à un grand nombre de chroniqueurs, ce n'est qu'à partir de 1437 que Jean Chartier se voit officiellement conférer ce titre par Louis XI, avec les revenus qui y sont associés. Jean Castel lui succéda, tandis que le duc de Bourgogne donnait de son côté le titre d'« indiciaire et historiographe » à Chastelain en 1455, puis à Molinet en 1475 et enfin à Lemaire, en 1507³⁴, qui le laisse à partir de 1512 à Rémy du Puys pour rejoindre la cour d'Anne de Bretagne³⁵. Estelle Doudet précise qu'ensuite, « malgré des nominations successives par Marguerite d'Autriche et son neveu, [...] l'entreprise des indiciaires bourguignons s'essouffle. L'hispanisation de l'historiographie par Charles Quint, à partir de 1520, lui porte un coup sévère³⁶ ».

À la cour de France, la succession n'est pas aussi linéaire et les titres s'embrouillent plus rapidement : Guillaume Danicot se prétend dès 1466 « conseiller et ystorien du roi », alors que Castel est encore vivant. À sa mort, Louis XI ne lui donne pas de successeur, en dépit des demandes de Robert Gaguin. Ce n'est qu'en 1483 qu'il nomme Mathieu Levrien « chronicqueur de l'eglise Saint-Denis », mais celui-ci ne produit pas l'œuvre d'historien attendue. Paul Emile est nommé par Louis XII en 1498, mais dès 1501 Jean d'Auton affirme être historiographe du roi, sans toutefois en percevoir les gages. En même temps, Nicole Gilles, un secrétaire, est chargé par Louis XII de rédiger des *Annales de France*... Au règne suivant, poursuit Fossier, titres et fonctions d'historiographe sont loin de correspondre à une réalité précise :

La situation était donc fort peu claire à l'avènement de François I^{er}, qui ne fit que la compliquer en nommant « poète et historiographe du roi » Guillaume Cretin auquel succéda le Bénédictin René Macé en 1522. Quand Paul Emile mourut en 1528, personne ne le remplaça, peut-être parce qu'on ne savait plus au juste quelles étaient ses attributions, qui ne furent redéfinies que sous Henri II, lorsque celui-ci nomma par brevet Pierre de Paschal, premier maillon d'une longue série qui se perpétua jusqu'à l'aube du XIX^e siècle. (p. 364)

³³ « À propos du titre d'historiographe sous l'Ancien Régime », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XXXII, n° 3, *Histoire et historiens*, juillet-septembre 1985, p. 361-417. Voir également, du même auteur, « La charge d'historiographe du XVI^e au XIX^e siècle », *Revue historique*, n° 523, 1977, p. 73-92.

³⁴ Mais ce titre lui était « réservé » dès 1505, probablement pour récompenser sa *Couronne Margaritique*. C'est pourquoi il entame la rédaction d'une chronique, en 1507, peu avant la mort de Molinet.

³⁵ Sur l'histoire de ce titre à la cour de Bourgogne et les fonctions qui y sont rattachées, se reporter à la thèse de Jean Devaux, *Jean Molinet Indiciaire bourguignon*, Paris, Champion, 1996, p. 25-46, lequel se réfère aux études de Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier Montaigne, 1980 (notamment p. 332-356) et d'Hélène Nais, « Grand temps et longs jours sont, monsieur l'indiciaire », *Tralili*, XI, 1, 1973, p. 208-218. Voir également Estelle Doudet, *Poétique de George Chastelain (1415-1475)*, *op. cit.*, p. 235-240.

³⁶ Estelle Doudet, « Un chant déraciné ? La poésie d'expression française face à Charles Quint », *e-Spania* [En ligne], n° 13, juin 2012. URL : <http://e-spania.revues.org/21220> ; DOI : 10.4000/e-spania.21220.

Alors même, le titre d'historiographe ne correspondait nullement à un véritable office reconnu et rémunéré comme tel, car la plupart de ces écrivains recevaient une pension au titre d'une autre charge (administrative le plus souvent). D'autres obtenaient ce titre de façon plus honorifique que réelle.

Il faut donc bien distinguer, d'une part, une pratique ancrée à la cour de Bourgogne, où le titre et la fonction d'« indiciaire » (terme parfois précisé par celui d'« historiographe » ou de « chroniqueur ») sont clairement définis, correspondent à un statut élevé et à des attentes précises, et dont la transmission dessine une dynastie de poètes de cour, et, d'autre part, les usages de la cour de France où quiconque produisant – ou non – une œuvre historique peut se voir conférer officiellement ou officieusement ce titre, sans pour autant qu'il corresponde à un emploi unique et spécifique. L'historiographe et indiciaire de Bourgogne, rappelle Doudet, a de multiples fonctions à la cour, aussi honorables les unes que les autres :

Chargé d'assurer la *memoria* de la principauté, l'indiciaire doit engager une réflexion sur l'actualité, afin d'indiquer – comme son nom le suggère – la signification future des actes d'aujourd'hui pour la compréhension de demain. Moraliste, il propose des conseils dans des traités politiques. Poète, il défend la plume à la main la gloire de son commanditaire. Orateur de la cour, il participe à la visibilité du prince dans l'univers urbain, organisant fêtes et mises en scène dramatiques avec les institutions locales³⁷.

Parmi les prérogatives de l'historiographe bourguignon, Thiry souligne son influence politique³⁸ : il est fait conseiller ducal et est invité à prendre parti au conseil (c'est du moins assurément le cas pour Chastelain et Molinet). Le nombre et l'importance de ces fonctions, qui dépassent les talents d'écrivain, expliquent le grand prestige de ce poste, et la haute conscience que les écrivains ont de la valeur de leur travail et de la filiation dynastique que leur charge dessine parallèlement à celle de la famille princière qu'ils servent.

En France, la confusion des titres et des charges est le reflet de la moindre importance que le monarque et la cour accordent à l'historiographe. Évoquant les exemples de Deschamps, Cretin ou des deux Marot qui quémangent de l'argent ou des postes auprès de leurs maîtres, Thiry indique que leur situation n'est jamais garantie. Il associe à ces écarts de statut une différence de technique poétique, sans toutefois pouvoir démêler la cause et la conséquence. Prenant l'exemple des coupes féminines, il montre que les usages de versification en Bourgogne sont beaucoup plus rigoureux qu'à la cour de France. Rappelons, s'il en est besoin, que dans l'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine*, Marot affirme que c'est un Bourguignon, Lemaire, qui lui a enseigné

³⁷ *Ibid.*

³⁸ « Rhétoriciens de Bourgogne, rhétoriciens de France : convergences, divergences ? », dans *Rhetoric – Rhétoriciens – Rederijkers*, *op. cit.*, p. 101-116.

l'usage de la coupe féminine³⁹. Pour le critique, les Rhétoriciens de Bourgogne ont un statut beaucoup plus valorisé, ce qui les conduit peut-être à une écriture plus ornée – à moins que la charge d'indiciaire ne leur soit attribuée justement en reconnaissance de leurs talents poétiques. C'est peut-être ce qui explique leur exigence dans la métrique, en particulier sur la question de la coupe féminine. On voit déjà comment Lemaire, traversant les frontières, rend perméables – et peut-être en même temps visibles – les distinctions entre écriture historiographique bourguignonne et française.

Enfin, Thiry relève une différence de vision politique chez les Rhétoriciens de Bourgogne et de France. Il oppose ainsi la vision quasi-européenne des uns à celle, beaucoup plus étroite, des autres. En effet, à partir de Molinet et lorsque la Bourgogne passe sous allégeance impériale, les historiographes sont soucieux de rendre compte des événements depuis un point de vue surplombant, aussi bien géographique que chronologique. Les *Illustrations* de Lemaire illustrent parfaitement cette idée, à travers la représentation des deux Gaules, unies depuis les temps bibliques. La vision des Rhétoriciens de France, concentrée sur le temps court des guerres d'Italie et limitée bien souvent par le choix de l'autopsie, à l'image des *Voyages* d'André de La Vigne ou de Jean Marot, contraste largement avec celle de leurs voisins bourguignons. L'idéologie, la vision politique des écrivains sont largement conditionnées par celle de la cour à laquelle ils appartiennent. Mais une fois encore, le parcours de Lemaire vient mettre à mal ces distinctions et explique certaines évolutions de l'historiographie française face auxquelles Clément Marot aura à se positionner.

- **Titres et pratiques**

Examinons à présent comment les auteurs perçoivent et revendiquent leur titre et leur fonction. Lemaire rappelle inmanquablement sa charge et l'honneur qui en découle dans ses œuvres historiques. Au service de Marguerite d'Autriche jusqu'en 1512, il compose en son honneur la *Chronique de 1507*⁴⁰, narrant son voyage dans les Pays-Bas en tant que nouvelle régente. Le manuscrit, inachevé, s'arrête en août 1507, sur l'évocation de la mort de Molinet, historiographe en titre de la cour de Bourgogne auquel Lemaire succède :

Et pource qu'il sembla à l'Excellence de ma tres redoubtee Dame que ma petitesse avoit quelque industrie en fait d'histoires, et que le feu roy, à la requeste expresse d'elle, [...] m'avoit reservé ledit office de indiciaire et historiographe de la maison d'Austriche, Castille et

³⁹ Demandant à ce que soit excusée la « grande jeunesse » de sa traduction de Virgile, Marot évoque son ignorance des coupes féminines : « lesquelles je n'observois encor alors : dont Jan le Maire de Belges (en les m'apprenant) me reprint. » (*OP1*, p. 18).

⁴⁰ Les notes de Lemaire qui devaient préparer la suite de cette chronique sont également publiées, par Jean-Marie Cauchies, dans *Le Carnet de notes d'un chroniqueur*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2008.

Bourgoigne quand il escherroit à vacquer par le trespas dudit maistre Jehan Molinet, mon precepteur et parent, elle ordonna en estre faictes et despeschees lettres patentes dont je fiz le serment en ses mains ; et le tout fut depuis ratiffié par le roy son pere. (p. 141)

Tout le manuscrit semble dès lors tendre vers la justification du geste d'écriture de Lemaire : il a rédigé cette chronique pour se conformer (par anticipation) au choix de la cour de Bourgogne de le nommer « indiciaire et historiographe⁴¹ ». Plagiant par anticipation *À la Recherche du temps perdu*, Lemaire décrit dans sa chronique de 1507 comment, dans les faits puis en droit, il est devenu historiographe. À peine nommé, Lemaire compose les très partisans « chansons de Namur⁴² » qui célèbrent la victoire des troupes impériales sur les Français à Saint-Hubert, dans les Ardennes. Paradoxalement, une fois qu'il est nommé au poste tant désiré, il cesse de rédiger ses *Chroniques*, sans pour autant délaissier toute activité d'historien ou de propagandiste du pouvoir qui le protège. Ce double titre d'historiographe et indiciaire revient en tête de *La Concorde du genre humain*⁴³, un prosimètre écrit à l'occasion du traité de Cambrai de 1508 scellant la paix entre les monarques européens, ou encore dans *La Légende des Vénitiens*, qui justifie l'alliance des nations européennes contre la République de Venise⁴⁴. Dans une épître de 1508 à Charles Le Clerc, Lemaire définit la fonction d'« indiciaire » en soulignant à la fois l'honneur qu'elle constitue et l'ampleur du travail qu'elle récompense :

[...] ce terme indiciaire vault autant à dire comme demonstrateur, et est celui office si juste qu'il ne requiert faveur ny acception de personnes et ne se peut donner synon au mieulx monstrant la force de son engin ; et sy est de tel subjection [astreinte] qu'il ne se peut exercer par procureur⁴⁵.

Enfin, dans *Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye*, grande fresque historique et épique de l'histoire de l'Europe occidentale depuis Noé jusqu'à Louis le Débonnaire, ce titre est d'autant

⁴¹ Estelle Doudet, dans un article intitulé « La condition de l'historiographe : enquête sur une figure et un statut dans l'œuvre de George Chastelain » (*Littérature et culture historique à la cour de Bourgogne. Le Moyen Âge*, n° 112, 3-4, 2006, p. 545-556), explique que le Rhétoriqueur bourguignon se nomme plus volontiers historiographe que chroniqueur, alors que ce dernier titre est pourtant plus prestigieux : au-delà du *topos* de modestie, elle y voit une volonté de neutralité de la part de l'écrivain (s'opposant au chroniqueur, plus étroitement associé à la propagande), un désir de mettre en scène une personnalité de chercheur. Surtout, le terme d'historiographe insiste sur la mise en forme du discours du simple chroniqueur, lui conférant un sens (éthique) au-delà de la contingence du récit de faits linéaires. Au seuil du premier texte officiellement composé pour la cour de Bourgogne, Lemaire se situe dans la droite lignée de son prédécesseur en se nommant « indiciaire et historiographe » dans ce qui est pourtant une « chronique ».

⁴² *Œuvres, op. cit.*, vol. IV, p. 293-306.

⁴³ *La Concorde du Genre Humain, op. cit.*, prologue, p. 49 : « Jehan le Maire de Belges, tres humble indiciaire et historiographe desdis seigneurs et dame, salut. »

⁴⁴ *La Légende des Vénitiens, op. cit.*, p. 1.

⁴⁵ *Œuvres, op. cit.*, vol. IV, p. 322. Le mot « demonstrateur » est sans doute à entendre au sens du genre « démonstratif ». Le latin *demonstrativus* équivaut au grec *epideiktikon*. Le poète « démonstrateur » organise aussi les fêtes, les entrées, etc., ce qui montre l'ampleur du programme épideiktique à la gloire du prince.

plus magnifié qu'il est sollicité par le Dieu de l'éloquence. En effet, dans le prologue du premier livre, c'est Mercure lui-même qui présente son porte-parole historien :

[...] ie stimulay et enhardis lentendement du tien tresadonné serviteur volontaire, Secretaire, Indiciaire et Historiographe Iean le Maire de Belges, enuiron lan XXVII. de son aage, qui fut lan de grace Mil cinq cens, à ce quil osast entreprendre ce labeur [...]. (vol. I, p. 4)

Parvenu à la cour d'Anne de Bretagne – ou plus exactement, à l'instar de ce qu'il faisait avec la chronique de 1507, pour parvenir à la cour de France –, Lemaire soutient la politique de Louis XII, notamment face aux Vénitiens et au pape Jules II, à travers une *Epistre du roy à Hector* assortie d'autres brefs poèmes de circonstance. Dans le titre des éditions imprimées de ce texte, Lemaire se présente comme « treshumble indiciaire et historiographe de la royne⁴⁶ » : cela ne correspond à aucune fonction officielle et réservée, mais bien à un titre honorifique que l'auteur a conservé de son séjour à la cour de Bourgogne, et qui sert d'argument publicitaire à l'ouvrage sorti des presses des imprimeurs. Le titre et le terme d'« indiciaire » appartiennent en effet à la cour de Bourgogne et ne sont jamais employés à la cour de France. Devaux⁴⁷ explique que ce mot, forgé pour cet office, en manifeste toute la gloire car il élève l'écrivain à des fonctions duciales, ce qui n'est nullement le cas pour les historiographes de la cour de France, dont le titre vient plutôt attester d'une spécialisation historique de l'écriture courtoise. Ce double titre d'« indiciaire et historiographe » est malgré tout reconduit par Lemaire en tête du *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise*, accompagné d'autres brèves pièces historiques⁴⁸, dans l'édition lyonnaise d'Estienne Balland, en 1511. Enfin, dans *La Concorde des deux langages*⁴⁹, Lemaire réfléchit (entre autres) sur la langue et le rôle de l'historien : il s'y présente modestement comme un acteur, personnage de l'allégorie et autorité garantissant sa vérité. L'absence de titre qui aurait pu signaler l'allégeance à l'une ou l'autre cour est peut-être une façon, pour Lemaire, de réaliser une forme de concorde : elle intervient au moment précis où il s'éloigne de la Bourgogne pour se rapprocher de la France.

L'œuvre de Cretin présente des similitudes avec celle de Lemaire, en ce qu'elle est définie en premier lieu par une grande fresque historique, la *Chronique Françoisse*, à laquelle le chanoine de Vincennes s'est consacré de 1515 à 1525. Auparavant, il était poète à la cour de Louis XII, pour lequel il a rédigé divers poèmes glorifiant ses victoires, invectivant les fauteurs de troubles de son royaume, expliquant ses choix politiques : il en va ainsi de la ballade intitulée *Invective contre la guerre papale*, de la *Plainte sur le trespas de Byssipat*, mort lors du siège de Bologne, ou encore d'un autre

⁴⁶ *Epistre du roy à Hector*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁷ *Jean Molinet Indiciaire bourguignon*, *op. cit.*

⁴⁸ Réunis dans le *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise avec l'Histoire du prince Sophy, et autres oeuvres*, éd. Jennifer Britnell, Genève, Droz, 1997.

⁴⁹ Éd. Jean Frappier, Paris, Droz, 1947.

poème d'invective *Dudict Cretin au nom du Duc Charles de Bourgogne aux Bourguignons, Holandois, Zelandois, Flamengz et Brabançons*, et d'une dernière *Invective sur l'erreur, pusillanimité et lascheté des gens d'armes de France a la journee des Esperons*⁵⁰. Le poète ne s'arroge nul titre d'historien dans ces œuvres non imprimées de son vivant, mais témoigne d'une compréhension aiguë et non complaisante de l'histoire, qui alimentera encore *L'apparition du Mareschal sans reproche*, sur le désastre de Pavie, en 1525. C'est peut-être la raison pour laquelle François I^{er} s'adresse à ce poète – par ailleurs renommé pour sa plume virtuose⁵¹ – afin de composer une *Chronique Françoisyse*, qui doit porter sur les origines de la monarchie française jusqu'à Louis XII, bien qu'elle s'arrête à Hugues Capet, le chroniqueur âgé étant mort. Si Cretin ne s'y présente pas en historien officiel de François I^{er}, il rappelle cependant dès le prologue qu'il répond à une commande du roi :

Soubz ces considerations, Sire, non ayant la science odieuse mais comme vray amateur d'icelle, vous a pleu commander, a moy vostre très humble et très obeissant et le moindre de voz serviteurs, faire ung recueil sommaire des principaulx et plus notables faitz contenuz es anciennes cronicques de France [...]. (p. 392)

Devenant ainsi « poète et historiographe du roi », Cretin dispose d'un titre qui justifie avant tout une commande et la rémunération qui y est associée : la perspective s'est inversée par rapport à la récompense élevée que constituait ce titre à la cour de Bourgogne. En outre, une telle commande de François I^{er} contraste avec les usages de la cour de France qui, on l'a vu, favorise les récits de campagnes plus limités dans le temps et l'espace. Faut-il voir l'influence du bourguignon Lemaire, qui a transporté sa vision large des événements en France avec *La légende des Vénitiens*, le *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise avec l'Histoire du prince Sophy*, ou encore l'*Epistre du roy à Hector* consacrés à Louis XII ? La commande de François I^{er} – qui ne sera qu'en partie honorée puisque Cretin meurt après avoir rédigé seulement la moitié d'une *Chronique Françoisyse* qui ne sera jamais imprimée, et restera peu recopiée, probablement peu lue – montre à la fois l'enthousiasme du jeune roi souhaitant égaler les cours rivales par les lettres, et la difficulté de transposer une pratique historiographique étrangère⁵². Par bien des aspects sur lesquels nous reviendrons, à

⁵⁰ Dans l'édition des *Œuvres poétiques* faite par Chesney, il s'agit des poèmes XXIX, p. 58-59 ; XXXII, p. 73-93 ; LI, p. 240-244 et XLII, p. 203-210.

⁵¹ Dans la dédicace de son *Temple d'Honneur et de Vertus*, Lemaire, alors écrivain débutant, évoque Cretin comme le « chantre et monarque de la rhetoricque françoise » (éd. Hornik, p. 45). Au faite de sa carrière, à la cour d'Anne de Bretagne, Lemaire présente encore Cretin comme un écrivain ayant considérablement « enrichi et exalté » « la langue gallicane » (lettre à Le Rouge, dans *Epistre du roy à Hector*, p. 71). Sur ce point, voir la thèse de Scott Francis, *Authorial Personae, Ideal Readers and Advertising for the Book in Lemaire, Marot and Rabelais*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de François Rigolot, Princeton University, 2012, p. 32-110.

⁵² Le rapprochement que Françoise Joukovsky fait entre les *Illustrations* et la *Chronique françoise*, à travers l'histoire de Francus (*La gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle*, op. cit., p. 117), souligne également l'empreinte des pratiques historiographiques bourguignonnes sur la tâche conférée à Cretin.

commencer par l'emploi du vers, Cretin se distingue de Lemaire et adapte la chronique bourguignonne aux usages français.

De même que Cretin, Jean Marot n'est, sous Louis XII, ni historiographe officiel, ni l'auteur de livres imprimés. C'est sans doute la raison pour laquelle, adressant comme Cretin ses œuvres exclusivement à Anne de Bretagne ou à son époux, le poète de Caen se présente comme un modeste écrivain. Ainsi, dans le prologue du *Voyage de Gênes*, il dédicace à Anne de Bretagne une œuvre écrite par « vostre povre escripvain, serviteur treshumble des vostres treshumbles et tresobeysans serviteurs⁵³ ». Cette profession d'humilité, que l'on retrouve au début de *La Vraye disant advocate des Dames et des Prieres sur la restauration de la sancté de Madame Anne de Bretagne Royne de France*⁵⁴, est absente du *Voyage de Venise*⁵⁵, comme si le succès du *Voyage de Gênes* conférait l'autorité nécessaire au poète pour se dispenser de justifier son entreprise, ou de la promouvoir par un titre, non plus honorifique mais de modestie. Outre ses deux heureux *Voyages*, à Gênes et à Venise, en 1507 et 1509, relevons de Jean Marot le « Blason de foy faulcée », l'« Epistre d'ung complaignant l'abusif gouvernement du Pape » et « La responce de France et des estatz aux escrivains sedicieux⁵⁶ », qui soutiennent la politique de Louis XII contre le pape. Au service de François I^{er}, il l'accompagne à Marignan et rédige un rondeau « de la deffaicte des Suisses » (« En combatant »), une « Epistre des dames de Paris au Roy François premier de ce nom estant delà les monts, et ayant deffaict les Suisses », une « Epistre des Dames de Paris aux Courtisans de France estans pour lors en Italye » (où l'évocation de la campagne militaire est surtout un prétexte à la grivoiserie) et enfin des vers adressés à Claude de France que son fils Clément a édités sous le titre « Commencement d'une Epistre de Jehan Marot à la Royne Claude, en laquelle epistre (si mort luy eust donné le loisir) il avoit délibéré de descrire entierement la deffaicte des Suisses au Camp sainte Brigide⁵⁷ ». Ces pièces éparses, si elles ont valu à Marot une rémunération ininterrompue de la part des princes qu'il a servis, n'ont pas suffi à faire de lui un « historiographe » officiel. Ce sont pourtant bien des chroniques, presque quotidiennes, que le poète livre (ou projette de livrer) sur les batailles d'Agnadel ou de Marignan...

⁵³ *Le Voyage de Gênes, op. cit.*, p. 84.

⁵⁴ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 93 et 120.

⁵⁵ *Le Voyage de Venise, op. cit.* Defaux, dans « Une poétique d'historiographe : subjectivité, vérité et "rhétorique seconde" dans l'œuvre de Jehan Marot » (*Mélanges à la mémoire de Jean-Claude Morisot*, Montréal, Presses de l'université McGill, 2001, p. 61-96) propose d'ailleurs une lecture de l'œuvre de Jean Marot comme un « psychodrame qui nous ferait assister à l'apparition progressive du "je" » (p. 65). Sans souscrire complètement à l'idée d'un « psychodrame », nous reviendrons sur cette émancipation progressive du « je » de l'historien, qui non seulement prend conscience de ses moyens mais en fait aussi l'objet même de son discours historiographique.

⁵⁶ *Les Deux Recueils, op. cit.*, respectivement p. 155-162, p. 168-178 et p. 44-52.

⁵⁷ *Ibid.*, respectivement p. 89, p. 20-26, p. 27-34 et p. 35-42.

Par conséquent, en France, sous Louis XII mais surtout sous François I^{er}, toute latitude est laissée à l'écrivain de cour quant au contenu de son œuvre, pourvu – évidemment – qu'elle soit à la gloire du monarque. Lemaire importe son titre et ses pratiques d'« indiciaire et historiographe » de Bourgogne, Cretin acquiert le titre (et tend peut-être vers une conception bourguignonne de l'écriture historique) à la faveur d'une commande, tandis que Jean Marot n'obtient pas cette charge, en dépit ou à cause de ses écrits, qui témoignent bien d'une acuité historiographique et littéraire justifiant largement le succès et la rémunération que ses « heureux voyages » lui ont valus à la cour de Louis XII. Mais de fait, sous François I^{er}, il n'entrait dans les prérogatives officielles ni de Jean, ni de Clément Marot, successivement « valets de chambre du roi⁵⁸ », d'écrire une histoire de la France contemporaine ou depuis ses origines. Qui sait même si le peu d'intérêt de François I^{er} pour ce type de littérature (charge à Cretin, et seulement à lui, de s'en occuper) n'est pas à l'origine de l'abandon par Jean Marot du récit épistolaire de la bataille de Marignan ?

- ***Actor, assertor ou compiler : éthos, vérité et propagande***

Au flou dans l'attribution du titre et la répartition des charges historiographiques sous François I^{er} correspond un brouillage quant à la définition même du travail de l'indiciaire ou poète de cour : qu'attend-on de l'historiographe ? Claude-Gilbert Dubois⁵⁹ nous rappelle qu'au début du XVI^e siècle, l'histoire ne s'enseigne pas, contrairement à la philologie, la cosmologie, la théologie ou encore la rhétorique. Bernard Guenée⁶⁰ souligne en outre qu'elle est au croisement de ces disciplines. Il n'y a donc pas de réflexion méthodologique sur l'histoire à proprement parler. Celle-ci ne recouvre d'ailleurs pas les mêmes aspects selon qu'elle est écrite « à l'abri des cloîtres », « au hasard des cours et des places », « dans la fièvre des bureaux » ou enfin par des « amateurs, érudits, antiquaires », pour reprendre les catégories de Guenée⁶¹. Contrairement à celle des moines, l'histoire des écrivains courtisans tire vers l'épopée, le panégyrique ; elle favorise le vers et le vernaculaire afin d'être comprise dans ces milieux moins familiers avec le latin et plus tentés par sa vocation commémorative et divertissante⁶². On voit d'emblée comment ce penchant est exploité par les Marot père et fils, notamment par l'emploi du vers, orné voire ludique.

⁵⁸ Comme cela apparaît sur la page de titre de *L'Adolescence clémentine* de 1532 et du *Recueil Jehan Marot de Caen* publié par son fils.

⁵⁹ Claude-Gilbert Dubois, *La conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977, p. 28.

⁶⁰ *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 25-43.

⁶¹ *Ibid.*, p. 44-76.

⁶² *Ibid.*, p. 214-226.

L'histoire des écrivains de cour vise des qualités littéraires⁶³ : la dimension de défense et illustration culturelle de la nation n'est jamais loin⁶⁴. En outre, précise Dubois, la mode de l'historien rattaché à une cour princière vient d'Italie, mais ces écrivains sont aussi poètes, décorateurs... Ainsi Lemaire se voit-il chargé de faire édifier à Brou le tombeau de Philibert le Beau, défunt mari de sa protectrice Marguerite d'Autriche. Les historiographes de cour possèdent indubitablement un art du récit, qui prévaut parfois sur l'analyse approfondie de l'histoire. C'est au service de la gloire du prince qu'est mobilisée la réflexion philologique, historique, morale, littéraire. Cette fin de propagande de l'écriture historiographique, explique Britnell⁶⁵, ne doit pas être assimilée à une volonté de persuasion mensongère, mais souligne la perspective épideictique et démonstrative des textes composés par les Rhétoriciens. Ces traités ou poèmes historiographiques sont avant tout pensés comme des outils de cohésion sociale par leurs auteurs, qui ne sont pas toujours spécifiquement commissionnés par le pouvoir pour en faire la propagande, mais qui peuvent aussi exprimer spontanément leur adhésion à l'idéologie gouvernementale, comme Britnell le montre au sujet des écrits accompagnant l'affrontement entre Louis XII et le pape Jules II entre 1510 et 1513.

Chaque auteur définit donc les limites de son travail et s'efforce de remplir un cahier des charges qu'il s'est lui-même fixé à partir de traditions antiques et médiévales distinctes. La vérité (factuelle, morale ou stylistique) est au cœur de toutes les conceptions du métier d'historiographe

⁶³ Dans sa thèse sur Molinet, Philippe Frieden explique qu'au XV^e siècle, l'histoire est moins une science qu'un art du discours : son critère de succès repose donc autant sur la vérité des faits que sur le style. Il en va différemment, à la même époque, de Comynes par exemple, qui rédige ses Mémoires en revendiquant la position d'« un homme non lettré » (*La Lettre et le miroir. Écrire l'histoire d'actualité selon Jean Molinet*, Paris, Champion, 2013, p. 13-16).

⁶⁴ C'est ce que précise Devaux dans sa thèse sur Molinet (*op. cit.*, p. 95-106). Le *Compendium de origine et gestis francorum* de Robert Gaguin, quoiqu'écrit en latin afin d'en favoriser la diffusion en France et en Italie, a aussi un objectif culturel. En effet, Franck Collard (*Un historien au travail à la fin du XV^e siècle : Robert Gaguin*, Genève, Droz, 1996) montre que l'histoire de Gaguin vise d'abord à pallier le manque d'une grande histoire française et à corriger des méthodes où la *fides* laisse trop souvent la place à l'erreur ou à la confusion. Ainsi, non seulement la critique des sources gouverne l'écriture de l'œuvre, afin de redonner ses lettres de noblesse à l'historiographie française, mais en outre les recherches stylistiques dans cette histoire qui se veut éloquente, même en latin, doivent promouvoir la France, sa royauté et ses écrivains. Voir aussi, sur le *Compendium* et sa vocation culturelle autant qu'historique, Nicole Pons, « L'historiographie chez les premiers humanistes français », *L'Aube de la Renaissance*, éd. Dario Cecchetti, Lionello Sozzi et Louis Terreaux, Genève, Slatkine, 1991, p. 103-122 ainsi que Sylvie Charrier, *Recherches sur l'œuvre en prose latine de Robert Gaguin*, Paris, Champion, 1996, p. 393-535. À l'autre bout de la période qui nous intéresse, Siegbert Himmelsbach, dans « "Long poème" et "grand genre" : l'élaboration de formes narratives longues au début du XVI^e siècle » (*Nouvelle Revue du seizième siècle*, vol. 15, n° 1, *Grand genre, grand œuvre, poème héroïque*, 1997, p. 27-40) souligne la parenté entre les longs poèmes historiographiques des Rhétoriciens tels La Vigne et Jean Marot et les épopées d'humanistes réécrivant Virgile : à travers des formes très différentes, chacun des poètes s'efforce de donner de l'éclat à l'histoire et à la langue françaises.

⁶⁵ *Le Roi très chrétien contre le pape*, *op. cit.*, notamment p. 33-39.

et différentes méthodes s'affrontent pour sa recherche. Ce n'est qu'à partir des années 1550, après le règne de François I^{er}, que les pratiques d'écriture historique se définissent les unes par rapport aux autres et que l'on distingue par exemple les Mémoires des chroniques, et les histoires des annales ou des légendes. Les définitions de ces différents travaux existaient pourtant au Moyen Âge, mais étaient souvent perméables, et reposaient sur un rapport au passé variable, qui induit différents critères de vérité : la recherche de l'exactitude chronologique et factuelle n'est pas la même chose que le projet d'établissement d'un sens historique visant à expliquer ou promouvoir une nation⁶⁶. Guenée explique ainsi qu'annales, chronique, histoire ou gestes ne sont synonymes qu'en apparence⁶⁷. Eusèbe de Césarée distinguait l'histoire, qui privilégie le récit, de la chronique, qui abrège et privilégie la chronologie. En outre, les annales sont toujours écrites au fur et à mesure que les événements sont connus. Ce n'est donc pas un travail d'historien, contrairement à la chronique, dont le résultat final est pourtant semblable. À partir du XII^e siècle, chroniques et annales se confondent, caractérisées par la brièveté et la chronologie. À l'inverse, histoires et gestes privilégient le récit et les développements rhétoriques sur les dates. Mais tous les genres sont marqués par un souci d'ordre chronologique, ce qui rend, en pratique, les barrières génériques très perméables, d'autant que la rhétorique et l'érudition se fondent à différents degrés. Comment définir la *Chronique françoise* qui, en dépit de son titre, propose une geste du peuple français et fonde sur le vers la fluidité de son récit ? De même, comment définir les *Voyages* de Jean Marot : chronique d'expédition ou geste française ? Le choix d'un qualificatif générique permettrait de mettre l'accent sur l'exactitude des faits rapportés ou leur vocation littéraire et de propagande : choix auquel le poète historiographe refuse sans doute de se soumettre. Dans le cas de Cretin, le rapprochement avec les pratiques bourguignonnes offre un autre élément d'explication : en effet, le rôle de « chroniqueur » était aussi un titre honorifique

⁶⁶ Dans « Histoires, annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge » (*Annales. Économies Sociétés Civilisations*, 28-4, juillet-août 1973, p. 997-1116), Guenée explique que le compte rendu purement chronologique d'événements correspond à un Moyen Âge qui ne connaît pas d'autre logique que l'action divine. Mais peu à peu l'écriture du passé introduit une réflexion sur les causes, et devient histoire. Ce manque de réflexion, pendant longtemps, s'explique par le fait que la discipline n'avait alors guère de prestige, étant écrite par les moins savants.

⁶⁷ *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 203-207. Sur ces classifications génériques à multiples variables, voir aussi Claude Thiry, « Historiographie et actualité (XIV^e et XV^e siècle) », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 11, t. 1 : *La Littérature historiographique du Moyen Âge à 1500*, éd. A. Biermann *et al.*, Heidelberg, Carl Winter, 1987, p. 1025-1063 ; Claude-Gilbert Dubois, « Les lignes générales de l'historiographie au XVI^e siècle », dans *L'Histoire et les historiens au XVI^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 13-25 ; Jean-Marie Cauchies, « La chronique annale aux confins de deux "genres" », dans l'introduction de la *Chronique de 1507* de Lemaire, *op. cit.*, p. 19-21 ou encore Jean Dufournet, « L'épanouissement de l'histoire au quinzième siècle en France », *Fifteenth-Century Studies*, 34, 2009, p. 64-80.

(synonyme d'« indiciaire ») et le terme de « chronique » met en évidence le fait que l'œuvre est le fruit d'une commande officielle.

Au Moyen Âge et dans les premières décennies de la Renaissance, l'écriture de l'histoire se définit enfin par la posture de l'écrivain⁶⁸. Un article de Peter Ainsworth fait le point sur les fonctions que peut endosser l'historiographe⁶⁹. L'*actor* désigne une source véridique depuis longtemps et renvoie, étymologiquement, à l'autorité de celui qui établit les faits. C'est ainsi que Lemaire, dans ses *Illustrations*, propose dans chacun de ses trois livres une liste des « acteurs alleguez⁷⁰ ». Par extension, c'est la fonction générique que se donne l'historien et que l'on retrouve chez Lemaire ou Jean Marot⁷¹. Le *compiler* regroupe les sources (les *actores*), les confronte éventuellement, et guide le lecteur dans son jugement des autorités : c'est typiquement le geste de Lemaire dans les *Illustrations*, mais aussi, comme on le verra, dans *La Légende des Vénitiens* ou le *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise*. Cretin aussi collationne et questionne parfois explicitement l'autorité de ses sources dans sa *Chronique françoise*. Enfin l'*assertor* établit des faits en son nom propre. Cette posture est celle du témoignage et gouverne l'écriture d'une histoire à la première personne. Cette pratique historiographique apparaît à la fin du XII^e siècle, à l'époque où l'homme s'émancipe de la collectivité pour davantage se considérer comme un individu. Les récits à la première personne se multiplient ainsi à l'occasion des croisades, et même si le témoignage garantit la vérité des faits, il n'est pas incompatible avec une certaine partialité dans leur présentation. Au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance, à une époque où les croisades ont laissé la place aux expéditions militaires, il n'est donc guère étonnant d'en retrouver la pratique dans les *Voyages* d'André de La Vigne ou Jean Marot. Ce dernier insiste sur l'authenticité des faits qu'il relate. Ainsi *Le Voyage de Gènes*, pour extraordinaire et flatteur qu'il paraisse, dispose de la caution visuelle du poète :

Impossible est que j'en creusse le tiers,
Mais je y estoyes, parquoy je le dois croire⁷². (v. 585-586)

⁶⁸ Nous reviendrons plus loin sur le problème plus précis de l'écriture de l'histoire par rapport à la poésie.

⁶⁹ Peter Ainsworth, « Contemporary and “Eyewitness History” », dans *Historiography in the Middle Ages*, éd. Deborah Mauskopf Deliyannis, Leiden-Boston, Brill, 2003, chap. 8, p. 249-276.

⁷⁰ Elles se situent à la fin du livre I (*Illustrations, op. cit.*, vol. I, p. 344) et au début des livres II et III (vol. II, p. 6 et 353).

⁷¹ Pour une mise au point sur les termes d'« acteur » et d'« auteur », voir Yves Delègue, *Le Royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, Obsidiane, 1991, p. 15-36.

⁷² Il n'est pas impossible que Cretin se soit souvenu de ces vers au moment de rédiger, à partir de 1515, la *Chronique françoise*. En effet, racontant le bruit et la fureur de l'affrontement des armées de Lothaire et de Charles, fils de Louis le Débonnaire, au IX^e siècle, Cretin se pose brièvement en *assertor* témoin des faits par un vers qui rappelle ceux de Jean Marot : « Qui ne le voyt bien a peine le croyt ! » (livre V, p. 535). Mais les deux auteurs se souviennent aussi certainement de Thomas, qui dans l'évangile de Jean veut voir

Celle-ci est encore plus marquée dans *Le Voyage de Venise*. Le récit en est plus long et le poète répète le principe d'autopsie qui gouverne son écriture dans les passages où l'on pourrait l'accuser d'affabuler : « je vis » (v. 2507), « or vous ay dit, sans allez au contraire / De verité, le triumpant mistere / Ainsi que ay peu d'œil et plume distraire » (v. 4005-4006). Cette présence répétée de la première personne a pour but explicite de « descrire » ou « d'escrire au vray » (v. 1493 et 1592) les événements, d'en assurer la vérité et donc de conforter la posture d'historiographe *assertor* du poète. La question de la vérité se trouve subordonnée à celle de l'authenticité de l'énonciation. Cette écriture testimoniale, qui épouse la promotion du genre de l'épître – en témoignent les heureux voyages de Jean Marot, dont le dernier, inachevé, se présente sous la forme d'une épître à la Reine Claude –, s'imposera après le règne de François I^{er}, sous la forme de Mémoires où, cette fois, l'autopsie et le caractère posthume de l'œuvre doivent en garantir l'impartialité⁷³.

C'est à partir de l'ensemble de ces éléments sur les genres historiographiques que nous examinerons la transition éthique, stylistique, générique voire idéologique entre les brefs poèmes de Clément et ceux de ses maîtres. Avant cela, il faut néanmoins rappeler un dernier élément de contextualisation capital pour comprendre le corpus historiographique du poète de Cahors. En effet, en plus des brouillages que crée Lemaire en changeant de cour mais pas d'écriture en 1512, en plus de la rupture que constitue l'avènement de François I^{er} et la promotion de l'humanisme dans les lettres françaises, s'ajoute une autre évolution, plus brutale, qui influencera plus profondément l'écriture de l'histoire.

3/ Cretin et le tournant de 1525

- **Pavie**

Pour notre étude, les années 1525-1526 apparaissent comme charnières à bien des égards. Pour comprendre pourquoi Marot situe son *Adolescence* et *La Suite* de part et d'autre de ces années, Defaux signalait déjà dans son édition des *Œuvres poétiques* qu'à partir de 1525-1526, le poète de Cahors entrait au service du roi et faisait l'expérience douloureuse de l'emprisonnement pour des raisons religieuses – c'est l'affaire du lard. À cette rupture s'ajoute la mort de toute une génération d'illustres Rhétoriciens : Guillaume Cretin en 1525, Jean Marot en 1526, et Lemaire sans doute vers 1524, même s'il était silencieux depuis près de dix ans. Un autre bouleversement,

pour croire (Jean 20:24-28). Le lecteur, qui n'est pas témoin des faits, ne peut que croire, et suivre ainsi les conseils de Jésus...

⁷³ Voir l'article de Marc Fumaroli, « Mémoires et histoire : le dilemme de l'historiographie humaniste au XVI^e siècle », dans *Les Valeurs chez les mémorialistes français du XVII^e siècle avant la Fronde*, éd. Noemi Hepp et Jacques Hennequin, Klincksieck, 1979, p. 21-45.

historique cette fois, permet enfin de comprendre pourquoi Marot sépare si consciencieusement son *Adolescence* de *La Suite* et fait de 1525 le pivot de cette distinction. Cette année est en effet un tournant du règne de François I^{er} : le vainqueur de Marignan, qui avait déjà essuyé un revers de taille avec l'échec de l'élection impériale en 1519 subit à Pavie une des plus lourdes défaites de l'histoire de France et se retrouve prisonnier. Il est libéré un an plus tard, en échange de ses deux fils. D'après le traité de Madrid qui lui est imposé, François I^{er} doit céder la Bourgogne à l'Empereur et épouser Eléonore de Habsbourg. Mais ce n'est qu'en 1529, à la suite du traité de Cambrai, que ce mariage a lieu et scelle une alliance de courte durée entre la France et l'Empire. Les enfants du roi sont enfin libérés, contre une rançon.

On comprend aisément qu'après une si coûteuse débâcle François I^{er} ne parte plus en campagne à la tête de son armée. On ne saurait donc attendre de son poète officiel qu'il compose un récit de campagne du roi, et peut-être même que Marot a fait de nécessité vertu – dans des limites que cette partie s'efforcera de déterminer – en affirmant qu'il rejette ce type d'œuvre. Quant à la longue chronique de France, qui doit naturellement être couronnée par le règne de François I^{er}, c'est Cretin et à sa mort le bénédictin René Macé qui sont mandatés pour l'écrire. Mais après le revers de Pavie, une telle chronique d'orientation épидictique n'est peut-être plus vraiment d'actualité... Ce bouleversement politique et militaire influence les pratiques historiographiques. Alors que l'histoire (comme suite d'événements) semble se répéter – la capture de François I^{er} à Pavie, suite à un acte de courage chevaleresque aussi louable que vain, évoque inmanquablement celle de Jean le Bon à Poitiers en 1356, qui a montré une attitude non moins valeureuse qu'irréfléchie⁷⁴ –, la question du statut de l'histoire (comme récit écrit de ces événements) se repose avec une urgence particulière. Quelle part accorder à l'exaltation des prouesses et à l'enseignement politique dans l'écriture du passé et l'analyse du présent ? Le vieux poète Cretin – jadis illustre rhétoricien et qui se consacre depuis dix ans au grand projet de sa *Chronique françoise* – rend compte, sans complaisance, de la nature des changements qui affectent ou doivent affecter l'écriture de la propagande royale et de l'histoire.

⁷⁴ Ce parallèle n'est toutefois jamais explicite. Sans doute les historiographes espèrent-ils que la capture de François I^{er} n'aura pas de conséquences aussi désastreuses que celle de Jean le Bon, et en effet, la paix de Cambrai mettant (temporairement) fin aux hostilités entre François I^{er} et Charles Quint est finalement moins rigoureuse que le traité que Jean le Bon fut contraint d'établir à Brétigny pour sa libération, par lequel le royaume de France était amputé de vastes territoires.

- ***L'apparition du Mareschal sans reproche* : les limites de l'historiographie**

Cette longue déploration funèbre est écrite par un poète âgé, retiré de la cour (il est à Vincennes) et qui n'écrit plus que sa *Chronique françoise* pour François I^{er}. Cretin, au moyen du dialogue entre un « auteur » et Chabannes, narre la mort des nobles à Pavie et évoque la capture du roi. Mais ce *climax* n'intervient que vers la fin du poème : les deux premiers tiers sont consacrés à une réflexion sur l'écriture de l'histoire, de la propagande et sur la question du style et de la méthode adéquats. Face au bouleversement qu'est la défaite de Pavie, et probablement alors qu'il voit s'éloigner la perspective d'achever la *Chronique françoise* avant sa mort, Cretin recherche les bases d'une écriture historiographique vraie, porteuse d'un savoir qui ne se satisfait pas du seul *encomium* et des effets de rhétorique. Nous avons déjà abordé la question de la vérité dans *L'apparition du Mareschal sans reproche* au cours du chapitre sur la déploration funèbre, en montrant toutes les limites que Cretin signale à propos du lieu de l'éloge du défunt. Dans cette partie, nous proposons de compléter cette lecture par l'étude de la poétique historiographique que propose Chabannes à l'« auteur ». Tout se passe en effet comme si le militaire, fort de son expérience et depuis la position intouchable et surplombante que lui donne la mort, montrait à l'« auteur » – qui représenterait moins Cretin que tout historiographe « avant Pavie » ou tout poète attaché à des lieux communs vidés de leur sens – les apories auxquelles est parvenue l'écriture historiographique de grande ampleur, ornée et traversée par le registre épideictique. Au moment où les poètes français se taisent sur le désastre de Pavie ou bien, comme Clément Marot, adoptent la même attitude d'évitement que le roi, Cretin réfléchit sur les causes de cette défaite et en particulier sur le rôle des poètes. Il met en évidence deux erreurs passées, que le texte même de *L'apparition du Mareschal sans reproche*, mais certainement aussi la *Chronique françoise* (ce que nous verrons dans un second temps), s'efforcent de corriger.

LA PROPAGANDE N'APPREND RIEN

Pour Cretin, les écrits de propagande, aussi argumentés et rhétoriquement maîtrisés soient-ils, ne sauraient garantir la vérité. Tout d'abord, par la voix de Chabannes, il manifeste sa méfiance envers les discours épideictiques qui flattent les oreilles de l'auditeur et lui font prendre de mauvaises décisions. En attisant l'orgueil du prince, le rhétoricien corrompt son jugement alors que sa science historique devrait au contraire l'éclairer, comme le suggère le vers 350 (« Par vent d'orgueil l'ordre se desordonne »), qu'il faut certainement rapprocher d'un des arguments de Chabannes refusant de rejeter la faute de la débâcle de Pavie sur les Milanais :

Que peult mes Lombardie a ce que princes ont
Cupidité hardie, et ambicieux sont,
Se grosse guerre font, et ardeur les attise ?
Maint homme se morfond au feu de convoitise. (v. 577-580)

Le combattant renvoie à la nature humaine et à un savoir relevant du bon sens – ce que signalent les questions rhétoriques et l'emploi du proverbe clôturant la strophe – pour dénoncer l'avidité des princes, trop heureux de trouver dans les discours de propagande des prétextes pour assouvir leurs désirs de conquêtes. Ces prétextes sont d'autant mieux reçus qu'ils reposent sur des lieux communs trompeurs :

Parler disert et beaulté corporelle,
Soubz vanité et gloire temporelle,
Volent au vent du desir curieux
Que oncq n'estimay [...]. (v. 315-318)

Chabannes attaque le lieu commun selon lequel la beauté d'un homme est l'expression physique de sa bonté morale ou grandeur intellectuelle : « Beaulté ne fait l'homme estre industrieux » (v. 324). Mais surtout, cette beauté peut être entendue comme celle du texte qui charme l'auditeur pour lui faire oublier le caractère fallacieux des arguments de la propagande⁷⁵. Et plutôt que de formuler une mise en garde contre les « couleurs rhétoriques » – pour reprendre les mots de Lemaire –, comme ce dernier, Cretin commence par mettre le lecteur aux prises avec ce discours de propagande, afin de le soumettre à sa séduction trompeuse.

En effet, au moment où il comprend que le mal dont parle Chabannes vient de la défaite en Lombardie, l'« auteur » se lance dans une violente invective contre les Milanais. Ce passage de *L'apparition du Mareschal sans reproche* se distingue des autres discours de Chabannes ou de l'« auteur » en ce qu'il est composé de strophes hétérométriques, avec des vers courts (4 syllabes) qui accélèrent les retours de la rime et mettent en avant la sonorité du poème. La structure des strophes est élaborée (aabaabbbABBA – les caractères minuscules renvoyant aux tétrasyllabes et les majuscules aux octosyllabes) : le schéma des rimes fonctionne en miroir de part et d'autre de la césure strophique, tandis que les 8 vers de 4 syllabes forment un équilibre avec les 4 vers de 8 syllabes. Les rimes sont riches⁷⁶. Les ornements de la rhétorique seconde masquent la faiblesse de la rhétorique première : l'invective repose sur une opposition marquée entre le « tu » de la cité de Milan (rappelé par de multiples allitérations en [t]) et le « je » de l'« auteur ». Ce dernier est fort

⁷⁵ De même, Chabannes récuse plus loin le lieu commun qui associe vieillesse et discernement : « Tu ayans completz ans ou vieillesse passe aage, / Tes termes desplaisans ne te monstrent pas saige » (v. 569-570). La rime équivoque souligne ici la surprise de la disjonction entre l'âge et la sagesse.

⁷⁶ En d'autres endroits, l'acteur emploie une rime équivoque pour signifier le blâme des Espagnols (v. 91-92) ou des rimes batelées dans le cas de l'éloge de Chabannes (v. 365-388), mais ces rimes extraordinaires sont finalement assez rares dans l'ensemble du poème.

de ses références historiques, même si les vers courts qu'il a choisis pour s'exprimer ne lui permettent guère de développer un argument continu et structuré. En plus, l'« auteur » renvoie à des « auteurs / et precepteurs » (v. 525-526) qu'il ne précise pas, évoque une « évidence / De providence » (v. 537-538) non spécifiée ou un « escript » (v. 349) non référencé (mais qui désigne peut-être cependant l'*Énéide*, qu'il n'est plus besoin de nommer). Quoi qu'il en soit, le travail de l'historien manque ici de rigueur intellectuelle et contraste fortement avec la *Chronique françoise* que Cretin rédige au même moment, où, on le verra, les sources sont constamment nommées, confrontées les unes aux autres dans leur vraisemblance et, ce faisant, évaluées.

Par sa forme et sa tonalité, au sein de *L'apparition du Mareschal sans reproche*, l'invective contre Milan est autonome et semble être le souvenir d'autres invectives écrites par Cretin au temps de la guerre de Louis XII contre le pape Jules II : l'*Invective contre la guerre papale*, qui date probablement de 1511 et des premiers affrontements diplomatiques avec le pape, celle *Dudict Cretin au nom du Duc Charles de Bourgogne aux Bourguignons, Holandois, Zelandois, Flamengz et Brabançons*, contre des peuples ne reconnaissant pas l'autorité de Louis XII, ou enfin l'*Invective sur l'erreur, pusillanimité et lascheté des gens-d'armes de France a la journee des Esperons*, composée après la défaite française à la bataille de Guinegatte du 16 août 1513⁷⁷. D'un point de vue formel, l'alternance des octosyllabes et des tétrasyllabes de l'invective contre Milan rappelle celle des décasyllabes et des pentasyllabes de l'*Invective sur l'erreur, pusillanimité et lascheté des gens-d'armes*. Du point de vue de l'*inventio*, cette invective de 1513 explique moins les causes de la défaite – attribuée à la fuite des cavaliers (d'où le surnom de « journée des éperons ») – qu'elle ne dresse le tableau épидictique et contrasté de la couardise des soldats, comparés à des « asnes » (v. 64 et 215), d'une part, et du courage des nobles d'autre part. La virtuosité de la composition, qui multiplie bien plus que dans l'invective contre Milan les rimes extraordinaires (équivoques ou batelées notamment) et qui a recours à chaque fin de strophe décasyllabique au proverbe conclusif souligne la vocation plus épидictique qu'historique du poème. Cretin y convoque Horace et Juvénal comme modèles d'écriture satirique (v. 33). Ce rapprochement permet de mesurer la rupture profonde qu'opère *L'apparition du Mareschal sans reproche* : Cretin s'y présente sous la double figure de l'« auteur », c'est-à-dire le poète qu'il était avant et qui recourait aussi facilement aux *topoi* de la déploration funèbre qu'à la rhétorique trompeuse de l'éloge ou du blâme flatteur, et de Chabannes, le sage vieillard parlant et conseillant l'écrivain depuis le royaume des morts. Déploration funèbre en l'honneur de Chabannes, *L'apparition du Mareschal sans reproche* est aussi le testament littéraire de Cretin, qui

⁷⁷ Rappelons que les titres des poèmes de Cretin, dans l'édition Chesney, ne sont pas du poète mais appartiennent à l'édition posthume de ses œuvres par Charbonnier, chez Galliot du Pré, en 1527. Le titre d'« invective » relève donc d'une lecture rhétorique du poème, comparable à celle que nous faisons des vers de l'« auteur » contre Milan.

revient sur sa pratique historiographique et sa carrière de poète de cour (à travers ses trois invectives pour Louis XII), et qui donne aussi, on le verra, la clé de lecture de la grande *Chronique françoise* qu'il n'aura pas le temps de terminer.

De fait, rigoureuse dans sa forme mais peu dans son contenu, l'invective contre Milan doit être lue comme un exemple de discours de propagande charmeur mais vide de raisons. L'« auteur » la présentait d'ailleurs comme une réaction purement émotionnelle :

Sans raisonner sinon en lieux secretz,
Je commençay faire plaintz et regretz ;
Car ma douleur estoit si angoisseuse,
Que se la bouche eust esté paresseuse
Vuyder le dueil qui tant avoit grevé
Mon triste cueur, je croy qu'il fut crevé ;
Ainsi esmeu par amaire destresse,
Devers Milan print ma parole adresse. (v. 421-428)

Le vocabulaire des émotions occulte complètement celui de la raison, niée au vers 421. L'exception « sinon en lieux secretz » ne tend pas vers plus de clarté ou de pédagogie : les « lieux » rhétoriques des arguments ne devraient pas être masqués à l'auditeur, qui devrait au contraire pouvoir parfaitement suivre le fil du raisonnement pour pouvoir exercer son esprit critique. Ces « lieux secretz » contiennent la critique d'une rhétorique qui ne sert plus à structurer un discours pour le rendre parfaitement intelligible, mais qui sert au contraire à masquer l'absence d'arguments raisonnables dans un discours. De l'autre côté de cette invective, Chabannes, à juste titre, assimile ce discours à un flot de paroles. S'attachant à sa substance et non à son aspect vindicatif, il ne peut qu'être déçu de sa faiblesse :

[Chabannes] Gecta sur moy son regard de travers,
D'estrangetez a peines non creables,
Comme s'il n'eust mes propos agreables,
Mais les vouldist tenir pour comptes nudz,
Selon ces motz cy apres contenuz. (v. 564-568)

Chabannes n'adhère pas au pacte épideictique que supposait l'« auteur » et qui exigeait de lui d'être emporté par un flot rhétorique sans trop en questionner le contenu. Au contraire, Chabannes écoute le discours de l'« auteur » comme « comptes nudz » et il évalue son contenu historique au-delà de sa rhétorique. Or ce contenu ne le séduit pas, au contraire : il démontre ensuite longuement en quoi les arguments de l'invective de l'« auteur » contre Milan sont faux, que ce n'est pas la faute de cette nation si les Français sont venus s'abîmer en ses terres. Ses

arguments sont variés, reposent sur l'orgueil des princes, les obstacles naturels, le mérite à conserver une terre⁷⁸, et sont appuyés par des exemples bibliques et historiques.

Ainsi Cretin, par la voix de l'« auteur », a montré les dangers d'une propagande qui emploie toutes les ressources de la rhétorique première et seconde à des fins séductrices et qui est trop propre à tromper des princes ayant une tendance naturelle au pouvoir et à l'orgueil. Pour Cretin, ces écrits de propagande usant « de flatterie et adulation » (v. 748) sont une des causes de la débâcle de Pavie, de l'imprudance des conseillers du roi, car ils avaient une vue erronée ou tronquée de la situation. Mais l'historiographe commandité par François I^{er} – qui entreprend aussi par ce poème de justifier le style et la méthode de sa *Chronique françoise*, peut-être déjà oubliée par celui-là même qui l'avait ordonnée, du moins rendue marginale par le développement de textes de propagande plus brefs lus à la cour ou diffusés en plaquette – remet également en question un autre type d'écrit historiographique.

L'AUTOPSIE NE SUFFIT PAS

Dans ses *Voyages*, Jean Marot justifie longuement ses éloges par sa position de témoin des faits, dont le récit est par conséquent indiscutable. Lemaire, dans ses *Illustrations*, privilégie également les récits de Darès de Phrygie et Dictys de Crète, parce qu'ils ont été témoins de la guerre de Troie (du moins le croit-on alors) et parce que, contrairement à Homère, ils n'ont pas couvert les événements de poésie. L'écriture testimoniale, quand elle est possible, semble garantir la vérité des faits et la cohérence de l'éloge ou du blâme qui les soutient. Une fois encore, Chabannes, fort de son expérience au combat et parce qu'il peut la comparer avec les écrits plus ou moins autoptiques des Rhétoriciens, remet en question la validité de cette méthode pour constituer un savoir historique porteur de vérité.

Cette position paradoxale du témoin affirmant précisément que les témoins ne sont pas plus fiables que d'autres pour raconter des faits vrais est démontrée dans le fil du dialogue entre l'« auteur » et Chabannes. Ce dernier corrige en effet une erreur de l'« auteur », lorsqu'il lui demande de lui raconter toute la bataille :

⁷⁸ Pour une étude de ces arguments, nous renvoyons aux articles de Claude Thiry, « L'Honneur et l'Empire : à propos des poèmes de langue française sur la bataille de Pavie » (art. cité) et de Michael Randall, « Un roi, deux portraits, et trois freins : “L'apparition du mareschal sans reproche, feu messire Jacques de Chabannes” de Guillaume Cretin et *La Monarchie de France* de Claude de Seyssel » (dans *La Génération Marot*, *op. cit.*, p. 131-153, repris et augmenté dans *The Gargantuan Polity. On the Individual and the Community in the French Renaissance*, Toronto Buffalo Londres, University of Toronto Press, 2008, chap. 4, « The King's Two Portraits in Claude de Seyssel and Guillaume Cretin », p. 121-147). Dans *Lilia florent*, Dumont énumère entre autres à partir de Cretin les arguments de la faillite de l'idéologie franco-italienne après Pavie (*op. cit.*, p. 425-464).

[...] mais, Monseigneur,
Puisqu'il vous plaist m'estre enseigneur
Tenant propos de ce piteux affaire,
Je vous supply ceste grace me faire
Tout reciter [...]. (v. 855-859)

Ces vers montrent que pour l'« auteur », savoir (« estre enseigneur ») et exhaustivité (« tout reciter ») ne font qu'un, et cette consubstantialité peut heureusement être réalisée par le témoin. Or Chabannes, quoiqu'au cœur de la bataille, et précisément parce qu'il en était au cœur, nie le fait de pouvoir « tout reciter » ou de pouvoir formuler un « rapport au vray » (v. 869) des événements. Ses arguments sont nombreux et portent autant sur la fiabilité du témoin que sur son écriture. Tout d'abord, en tant que soldat, il rappelle qu'il est trop occupé à combattre pour pouvoir mémoriser ce qui se passe autour de lui :

Mais penses-tu que souldars en combat,
Sur l'heure estans au mesme endroit que on bat,
Ou l'on s'efforce a grans coups tout pourfendre,
Pensent ailleurs sinon à eulx deffendre ? (v. 871-874)

La question oratoire souligne l'ampleur de l'erreur de l'« auteur », trop prompt à croire que la proximité avec la bataille augmente le degré de vérité du récit. Cette réduction du champ de vision s'accompagne d'un assourdissement, qui fait définitivement du soldat le moins bien placé pour faire le compte rendu de la bataille :

Lors que ung gensd'arme armes et lance charge,
Et se rencontre à la premiere charge,
A croire n'est qu'il soit fort angoisseux
De basteller, pour scavoir que font ceulx
Qui ja ne sont guettez sur grosses troupes :
Ceux la entendz ayant mises les croupes
De leurs coursiers ou couardz extimez
Tournent avant que y presenter le nez.
Oultre cela plus que assez gens estonne
L'artillerie, et d'une sorte tonne
Que c'est horreur bruyt si terrible ouyr ;
Poulsiere aussi faict les yeux esblouyr ;
Au choc donner, lances, picques, halbardes,
Bastons a feu, sur cuyrasses et bardes
Font cliquetis estrange et fort rebours ;
Grosses clameurs, trompettes et tabours,
Hennisement de chevaulx, crys horribles
D'effrayez sons, et bruyt de cours⁷⁹ terribles,
Au dur strepit causent soubdain transport
De la pensee, en sorte que au rapport

⁷⁹ Comme le signale Chesney, une variante des *Traictiez Singuliers* donne « bruyt des coups », qui semble être la leçon correcte.

Avant parleurs plusieurs fois se mescomptent,
Quant l'exploicter des batailles racomptent. (v. 889-910)

Ce passage, et en particulier ses derniers vers, est sans appel sur l'impossibilité des soldats à faire un récit de bataille : au cœur de l'action, ils ne sauraient en rendre compte des grands mouvements⁸⁰. Cet argument n'invalide pas, cependant, la position d'un témoin qui ne serait pas soldat. Ainsi, tout en argumentant contre la fiabilité des récits autoptiques, Chabannes propose une véritable hypotypose, dans laquelle les verbes de perception visuelle et sonore ainsi que les énumérations d'armes ou de bruits « terribles » offrent un tableau impressionniste du combat : à défaut de comprendre les manœuvres, le lecteur est plongé dans la bataille, ressent la peur des soldats, leur confusion et la mort omniprésente⁸¹. Celle-ci est d'autant plus forte que Chabannes, bien qu'il n'ait pas recours à une versification virtuose (rimes senées ou équivoques de Jean Marot par exemple), se montre malgré tout habile dans la maîtrise sonore de son vocabulaire : la récurrence des occlusives [p] et [t] ou de la sifflante [s], ainsi que l'assonance en [i] contribuent largement à l'horreur du récit et, finalement, à sa poésie. Cretin ne condamne pas les récits de bataille et la poésie, il met seulement en garde contre leur prétention à la vérité documentaire et dénonce parallèlement toute transfiguration épideictique. Ces récits émeuvent, mais n'instruisent pas nécessairement.

Les poètes qui ont recours à de telles hypotyposes pensent avoir tout dit. Or Chabannes les met en garde contre le caractère figé de tels tableaux, qui s'opposent aux évolutions et retournements d'une bataille :

En voz papiers vous aultres escripvez
Au seul recit des premiers arrivez
D'une bataille, et proprement vous semble
Que ont recueilly le fait total ensemble ;
Ce qui leur est impossible, attendu
Que l'oeil ne peult par tout estre estendu [...] (v. 911-916⁸²)

⁸⁰ Dans le *Panegyric du chevalier sans reproche*, Bouchet souligne également le caractère exceptionnellement confus de la bataille de Pavie, dont les récits qui en ont été faits se contredisent ou sont trop propagandaires pour être uniformément tenus pour vrais : « J'ay prins peine de scavoir l'ordre et la forme de ceste bataille avec plusieurs qui en sont à leur honneur retournez / mais de quinze ou seize avec lesquelz j'en ay conferé / deux ne se sont accordez de la forme du faire en entree/meillieu/et yssue / et n'en ay voulu prendre le jugement et la description que les hispaniens en ont faicte en leur vulgaire / obstant qu'il y a plus de parole affectee / que de verite historialle [...] ». (Poitiers, Jacques Bouchet, 1527, f. clxxxvii v^o). Cretin fait de cette particularité signalée par Bouchet et de sa circonspection à l'égard de ses sources le lieu d'une véritable évaluation de l'historiographie elle-même.

⁸¹ Malgré un écart de quelques siècles, ces vers de Cretin ne sont pas sans rappeler le récit de la bataille de Waterloo dans *La Chartreuse de Parme*, à travers les yeux d'un Fabrice qui n'y comprend rien.

⁸² Cretin se rappelle-t-il, ici, le rondeau XXXIII de Clément Marot « De ceulx, qui alloient sur Mulle au camp d'Attigny » (*OP1*, p. 153) qui présente des spectateurs charmés de la guerre, mais qui s'enfuient dès que le spectacle devient un peu dangereux ? Les deux poèmes ne visent pas la même dénonciation –

La place du poète doit être constamment rappelée si elle ne veut pas devenir trompeuse. Ce qui était vrai un instant peut ne plus l'être au moment suivant, ce qui produit des récits parcellaires, qui se contredisent. Mais Chabannes met aussi en garde le poète contre ses propres outils de travail, les mots :

Touchant viser au fort d'une bataille,
Les yeulx Argus leurs regardz la versans,
Et linx aussi murailles traversans,
Quant en maintz lieux bien attistrez seroient,
Et toutes part leurs vues dresseroient,
Si ne pourroit tant l'œil se dilater,
Que bouche sceust au vray tout relater. (v. 882-888)

Non seulement les comparaisons avec Argus ou le lynx se moquent de la prétention du témoin à la vérité, car il ne saurait jamais tout voir, mais en plus, quand bien même, par le recoupement de témoignages par exemple, il obtiendrait un savoir exhaustif des événements, les mots constitueraient une autre barrière pour rendre compte de tous les faits, les bruits, les actions, les émotions du champ de bataille. La volonté d'exhaustivité est une erreur, mais cela ne signifie pas que tout écrivain soit réduit à se taire. D'une part, les récits partiels, pour peu qu'ils se signalent comme tels, ne sont pas dénués d'intérêt poétique, voire d'une certaine vérité, celle de la confusion elle-même :

Car le desordre et grosse effusion
Du sang françoys, monstre a confusion
Avoir esté notre force affoiblie. (v. 927-929)

Le témoin qui ne comprend pas tous les événements et manque d'un regard surplombant et neutre, est tout de même porteur d'une certaine vérité : elle consiste à rappeler que les combats ne sont pas propres et ordonnés comme les poèmes encomiastiques qui prétendent en rendre compte, et que le désordre apparent du récit de Chabannes ou sa rhétorique de l'*accumulatio* illustrent bien la « confusion » qui règne en de tels moments et qui semble caractériser Pavie. D'autre part (on le verra dans la partie suivante), Cretin, par la voix du défunt militaire et de sa propre *Chronique françoise*, propose une méthode de travail à l'historien susceptible d'approcher au plus près de la vérité.

Enfin, Chabannes condamne l'idéologie qui sous-tend de tels récits et en particulier le recours au registre épideictique. Il a déjà montré que les malheureux soldats effrayés par le combat songent surtout à se défendre et à éviter de mourir. Il va ainsi à l'encontre de toute une tradition épique, faisant des guerriers des héros moins soucieux de leur vie que de leur gloire. La vérité, pour Chabannes, est toute autre :

fausseté de l'autopsie partielle d'une part, couardise de l'autre – mais s'appuient sur une même réalité : la bataille peut être belle et attirante, mais ce n'est là qu'un masque trompeur de son contenu sanglant.

Croy que pour certain que adonc ung combatant
Homme de bien n'est ça ou la bastant,
Mais seulement devant luy, et ne songne
Se ung aultre faict bien ou mal la besongne ;
Car il est tant empesché a son faict
Que alors n'entend si par prouesse on faict
Ample devoir, ou si on s'entretaille. (v. 875-881)

Même s'il n'est pas un couard, le combattant « homme de bien » n'est jamais préoccupé ni par sa gloire ni par celle des autres (s'il devait, comme Chabannes, en témoigner). Le vers 873 suggère que le « faict » de la guerre retient plus le soldat qu'il n'est recherché par lui à des fins glorieuses. Loin des conventions du registre épideictique, qui reposent largement – on l'a vu dans le chapitre sur la déploration funèbre – sur l'exploitation du lieu de la gloire, Chabannes/Cretin rappelle que celle-ci ne vient que de Dieu :

Ceux mesmement, dont glaive executoire
Gaigne et obtient triumphe de victoire,
N'en font certaine ample exposition,
Car cela gist en disposition
De la divine et haulte providence,
Non en l'astuce et humaine prudence. (v. 917-922)

Le rappel de ce *topos* de propagande⁸³ sonne ici surtout comme une mise en perspective de l'argument trop souvent erroné de la gloire. Cela ne condamne pas toute prétention à l'éloge, pourvu qu'il soit justifié et subordonné au récit véridique des faits. Ainsi, alors que la charge chevaleresque de François I^{er}, au nom d'une valeur que les guerres de la Renaissance rendent inefficace voire désastreuse⁸⁴, l'a précisément mené à sa capture, Chabannes loue tout de même le monarque dans son rôle d'exemple offert à la nation. Il met en perspective cette attitude de François I^{er} avec le tableau plus large des mauvais conseillers du roi l'ayant poussé à cette nouvelle entreprise italienne, de la lâcheté de certains fuyards, qui ont contraint le monarque à une imprudence personnelle, mais dont la valeur sauve l'honneur de la France dans la défaite. La raison tactique, militaire, entre en tension avec l'idéologie de toute une nation. Le maréchal Chabannes a parfaitement conscience de cette tension lorsque, dans sa réponse à l'« auteur » inquiet de savoir si François I^{er} a participé à la bataille ou s'en est « eslongn[é] », il oppose ses conseils stratégiques à l'exemple moral et guerrier que le roi est appelé à offrir :

Et s'il m'eust creu, si grande ne vint faulte ;
Mais la vertu tant magnanime et haulte
De son franc cueur espris de feu ardant,

⁸³ On le trouve chez Jean Marot notamment : si Louis XII l'emporte, c'est aussi parce qu'il est dans son bon droit et donc soutenu par Dieu.

⁸⁴ Sur ce point ainsi que sur la mort de Gaston de Foix, voir Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini, *Les Guerres d'Italie. Des batailles pour l'Europe (1494-1559)*, Paris, Gallimard, 2003.

Sans estre au sort de peril regardant,
Voulut monstrier effect de prouesse ample. (v. 981-986)

Registre épideictique et prétendue vérité par l'autopsie, les deux outils privilégiés de la propagande sont donc écartés par Chabannes qui y voit des risques d'erreurs, tout en reconnaissant l'importance de l'éloge en tant que depositaire de valeur soudant une nation sous l'autorité exemplaire de son roi. Mais l'erreur potentielle est d'autant plus grave que l'historiographe qui compose des éloges fallacieux faillit à sa mission de conseil du monarque. Or cette faillite peut avoir des conséquences extrêmes, telle la débâcle de Pavie où le roi, nourri des exploits glorieux de ses prédécesseurs, s'est aventuré dans une expédition risquée, où il s'est trop exposé et a été fait prisonnier (v. 979-1021). La définition d'une méthode historiographique porteuse de vérité et non d'une propagande flatteuse et spécieuse est donc une urgence aussi bien intellectuelle que politique.

- **Un manifeste pour la *Chronique françoise***

Avec *L'apparition du Mareschal sans reproche*, Cretin ne se contente pas de dénoncer des pratiques historiographiques erronées, ayant causé le désastre de Pavie. À travers les critiques, remarques ou conseils de Chabannes à l'« auteur », il pose les principes d'écriture d'une histoire vraie, qu'il expérimente justement dans sa *Chronique françoise*. Inachevée, jamais publiée, celle-ci semble avoir été oubliée par le roi qui l'a commanditée. De ce point de vue, les remontrances de Chabannes dans *L'apparition du Mareschal sans reproche* se présentent comme une défense de ce texte qu'écrit Cretin au même moment⁸⁵.

L'ÉTUDE ET LE REcul DE L'HISTORIEN

Au début du poème, Cretin semble être incarné par l'« auteur » : c'est l'identification à laquelle invite naturellement le cadre-type du songe, mais aussi l'emploi de l'invective. Cependant, au fil de *L'apparition du Mareschal sans reproche*, c'est Chabannes qui défend la méthode d'écriture historiographique vraie contre un « auteur » qui se trouve dans l'erreur. Au début de l'échange entre Chabannes et l'« auteur », le militaire semble reprocher à l'historien de se détourner de sa longue entreprise qu'est la *Chronique françoise* pour s'intéresser à des événements qui ne sauraient relever de son étude et qui apparaissent même comme une sorte de compromission :

⁸⁵ Randall (« Un roi, deux portraits, et trois freins... », art. cité) suggère qu'à partir du témoignage décousu de Chabannes, le poète sera capable de trouver les ressources pour transmuter la débâcle en discours de gloire. Nous pensons que la critique historiographique de Cretin porte sur les fondements même du discours de la gloire et notre lecture, qui repose sur le rapprochement de ces limites entrevues par Chabannes dans l'écriture historiographique (française) et l'entreprise (presque bourguignonne) de la *Chronique françoise*, voit la solution épideictique ailleurs, dans le recul et l'étude de l'historien.

Homme suyvant laborieuse estude,
Qui quiers sejour en lieu de solitude,
Sans prendre a gré ton coustumier repos,
Pourquoy n'as tu aultre sollicitude
Que tant chercher avoir la certitude
Des caz recentz mis en secrets despotz ? (v. 291-296)

Le premier reproche que formule Chabannes à l'historiographe est de s'attacher, avec la débâcle de Pavie, à des événements « recentz » et « secretz », sur lesquels il manquera forcément de recul pour analyser les causes justes et tirer les conséquences éthiques et politiques qui s'imposent. Il dénonce aussi l'inconvenance qui consiste à se servir d'une telle défaite pour produire un discours épidictique :

N'as tu dequoy coucher en tes escriptz,
Fors louer le bruyt dont me descriptz
Estre doué, pour avoir mys en gaige
Corps, vie et biens, faisant clameurs et cris,
Plainctes, regretz d'ennuyeux dueil aygris,
Voiant l'exces qui menu peuple engage ?
A l'orateur et poete duist langaige,
Mais de parler ainsi que oyseau en caige,
Si franchement en ce que tu escriptz,
Qu'en trop parler y a beaucoup bagaige ;
Et ne fault point que jeunesse allegue aage,
Se apres beaux dictz sont les effectz prescriptz. (v. 303-314)

Chabannes dénonce la facilité avec laquelle les poètes tournent toutes sortes d'événements en un discours de gloire conventionnel aux conséquences potentiellement dévastatrices. Le discours historique juste ne doit pas être partisan, ni soumis à des lieux communs courtoisants, et doit pour cela s'attacher à des événements dont le caractère lointain facilite la compréhension de l'historien. En effet, dans la suite de l'échange, Chabannes est le seul qui réfléchisse aux vraies raisons de la défaite de Pavie. Il s'oppose en cela à l'« auteur », dont l'invective contre Milan est caractéristique des discours de propagande courtoisants et dénoncée comme absolument fautive par le militaire. Dans la réponse à cette invective, Chabannes choisit des exemples historiques lointains, appartenant à l'histoire antique. Nourri du savoir des humanistes, non seulement il propose une vision de l'histoire non partisane (la critique a ainsi déjà relevé l'originalité de ce poème qui présente le Brennus gaulois comme un mauvais exemple d'*hubris* et non comme celui d'un chef de guerre courageux⁸⁶) mais en plus il refuse les artifices de l'allégorie et justifie son propos par la science historique, géographique et biblique, au moyen de l'étude des Alpes et du jugement de Salomon. Sans entrer dans le cœur de ses arguments, car cela a déjà été fait ailleurs, il

⁸⁶ Voir Thiry, « L'Honneur et l'Empire : à propos des poèmes de langue française sur la bataille de Pavie » (art. cité) et Randall, « Un roi, deux portraits, et trois freins... » (art. cité).

faut cependant souligner la nouveauté de cette démarche moins poétique, partisane, que scientifique. Cet impératif est précisément celui qui guide Cretin dans sa *Chronique françoise*, projet comparable à celui de Lemaire par son ampleur et son dessein national, mais qui se distingue notamment des *Illustrations* par son refus de l'allégorie et par une présence de l'historiographe moins éthique qu'heuristique⁸⁷.

Or ce qui permet à Chabannes d'éclairer l'« auteur » sur les causes réelles de la débâcle de Pavie n'est pas, on l'a vu, sa présence au cœur même des combats : c'est plutôt le recul qu'il a sur les événements, par sa position de défunt. C'est ce qu'il indique lui-même :

Or il a pleu a Dieu misericordz,
Mon esperit getter hors les discordz
De chair pesante, et par tant est recordz
Des indicibles

Haltes raisons comme incomprehensibles,
Qui aux mortelz sont choses impossibles,
S'ilz n'ont laissez empeschemens sensibles
Accoustumez. (v. 756-763)

Ce que les « mortelz » ne peuvent comprendre, le défunt qui n'est plus soumis aux « empeschemens sensibles » du monde y a accès. N'ayant plus d'intérêts en ce bas monde, son discours peut être juste, au double sens de vrai et de moral. Cretin ne peut rédiger sa *Chronique françoise* d'outre-tombe même si son détachement de la cour puis des affaires politiques peut être comparé à l'impartialité du défunt Chabannes. Comme lui, il revendique le traitement d'événements lointains pour en dégager le sens global au détriment des détails qui au mieux sont inutiles, au pire égarent. Ainsi, entre *L'apparition du Mareschal sans reproche* et sa *Chronique françoise*, Cretin propose une méthode historiographique rigoureuse, la seule susceptible de dire non pas toute la vérité, mais tout au moins une vérité non partisane, celle de l'historien et de ses recherches.

⁸⁷ Presqu'au même moment (la dédicace à Florimond Robertet date de 1527), Bouchet rédige son *Panegyric du chevalier sans reproche* à propos d'un chef de guerre mort à Pavie. Ce texte protéiforme, qui mélange poésie, conte chevaleresque, leçon de gouvernement et compte rendu de bataille, raconte la politique extérieure de Louis XI à François I^{er} à travers le parcours exemplaire de Louis de la Trémoille. En réduisant sa couverture chronologique et en adoptant l'angle unique de la biographie de ce chef de guerre, tout en maintenant dans une certaine mesure l'ambition stylistique totalisante des *Illustrations* (où la fable et l'allégorie, du moins dans un premier temps, complètent les simples évocations dynastiques et chronologiques), le procureur de Poitiers, qui pratique par ailleurs une histoire plus sobre dans la vaste prose des *Annales d'Aquitaine* ainsi que sa contrepartie plus stylisée dans les *Genealogies*, semble se situer à la croisée des esthétiques bourguignonne et française tout en témoignant de leur évolution vers une plus grande spécialisation. Nous reviendrons en troisième partie sur le cas des *Illustrations*.

À la lumière de ce qui apparaît désormais comme un manifeste rétrospectif, il convient d'examiner les partis pris historiographiques de Cretin dans la *Chronique françoise* pour voir comment s'incarne son refus de l'autopsie au profit du recul que permet l'étude d'événements lointains dans le temps et l'espace. En outre, et c'est une singularité à laquelle a été sensible Henry Guy, l'éditeur moderne de la *Chronique françoise*, l'historiographe se montre, comme Chabannes, soucieux non seulement d'exposer ses raisons mais aussi de les faire entendre. C'est donc sur ces deux aspects, le nécessaire recul de l'historiographe par rapport à son objet et son approche pédagogique, que portera notre lecture de la *Chronique françoise*. En bien des endroits, le rapprochement avec une autre entreprise historique de grande ampleur – les *Illustrations* du bourguignon Lemaire, dont la *Chronique françoise* est probablement, à partir de 1515, une contrepartie française – soulignera la singularité de la démarche de Cretin à la recherche d'une histoire juste, porteuse de savoir, et fuyant l'éloge flatteur aux conséquences politiques catastrophiques.

Assertor ou *compiler*, c'est la première personne qui est au centre de l'écriture de l'histoire. Explicitant son geste, l'historiographe préserve une vérité qui n'est plus inhérente aux faits mais est présente dans le discernement du lecteur face aux écrits et aux points de vue qui lui sont présentés. Ainsi, Lemaire ou Cretin disant « je » hiérarchisent des informations (importance, fiabilité de la source), les classent ou en écartent certaines : au lecteur de se faire son opinion. Cette démarche de collation des sources permet à l'historiographe de se prémunir contre les accusations de mensonge – ceci étant la pire accusation qui puisse viser un écrivain courtisan, car comment, ensuite, croire ses conseils, ses éloges⁸⁸ ? – et donc de maintenir son *étbos* d'historiographe véridique, juste, sérieux et impartial, même confronté à des contradictions ou apories. Cretin donne plusieurs exemples de ce souci de vérité :

Je suis perplex pour la diversité
De nos auteurs : en controvertité
D'opinions, les ungs Lothaire tiennent
Joint a Pepin d'Aquitaine, et maintiennent
Charles avoir Loys avecques luy.
Sur ce ne suis pour desmentir nulluy,
Mais plusieurs ont escript tout le contraire. (livre V, p. 534)

Il dément aussi explicitement d'éventuelles accusations d'affabulation, par exemple lorsqu'il évoque la sanglante vengeance de Théodorich contre Théodebert :

⁸⁸ Sur ce point, voir le début de l'article d'Ullrich Langer, « L'éthique de la louange chez Marot : la ballade "De Paix, & de Victoire" », art. cité.

Si c'est mensonge ou pure tragédie
N'affirme pas. Quoy que redige et die,
Ce n'est qu'après autres plusieurs aucteurs :
Doncq si je mentz, qu'on les tienne menteurs. (livre II, p. 333)

Cretin préfère éviter l'accusation de mensonge, quitte à mettre au jour une faiblesse dans ses recherches historiographiques, que ce soit le manque de sources de première main ou les contradictions entre *actores*. L'*occupatio* ainsi formulée est une figure fréquente chez ces écrivains de propagande soucieux de préserver la véridicité de leurs écrits, condition *sine qua non* d'un éloge juste et non flatteur du monarque qui les protège. En ce sens, Cretin est très proche de Lemaire, dans *La Légende des Vénitiens*, *Le Traicté des schismes et des conciles de l'Eglise*, ou bien sûr dans les *Illustrations*.

Mais, contrairement à un Lemaire qui ainsi préserve son autorité⁸⁹, le regard critique de Cretin sur les sources a surtout des fins pédagogiques : le lecteur ne doit pas s'arrêter sur les détails, mais doit au contraire réfléchir sur le sens des événements. C'est ainsi que s'expliquent certaines formules désinvoltes, qui ont tant suscité les moqueries de l'éditeur Henry Guy⁹⁰. Lorsque Cretin présente la géographie de la Gaule et énumère les villes, c'est une digression érudite qui n'a guère d'importance dans l'histoire globale de la formation de la France. Aussi,

[...] Se plus en a ou mains,
Comme innocent je m'en lave les mains. (livre I, p. 395)

L'historien accorde peu d'importance aux détails géographiques, pourvu que les faits, leur ordre et leur signification soient respectés⁹¹. Il en va de même pour les dates :

Quant a cela, n'ayez soing quelle ou quante
Datte ce fut : ce ne vault ung bouton,
Car de chercher cinq piedz en ung mouton
Est temps perdu ; on ne s'en fait que rire. (livre V, p. 547)

La comparaison burlesque avec le « bouton » ou le « mouton » confère un *étbos* presque badin à l'historiographe, qui peut dès lors susciter l'empathie du lecteur. Ce dernier est invité à partager les humeurs, même désinvoltes, de l'écrivain : les deux sont sur un pied d'égalité, réfléchissent

⁸⁹ Voir notre troisième partie.

⁹⁰ Nous en reproduisons quelques unes avec prudence cependant : n'ayant lu de la *Chronique françoise* que la version éditée par Henry Guy, nous le soupçonnons d'avoir privilégié, dans son choix de passages à éditer, les vers les plus badins ou désinvoltes quant à la précision des détails historiques ou géographiques, de façon à exercer sa critique la plus sévère. En d'autres termes, ce ton de l'historiographe Cretin, s'il constitue une réelle nouveauté par rapport aux chroniques bourguignonnes notamment, n'est certainement pas aussi présent que l'édition d'Henry Guy ne le laisse entendre.

⁹¹ Un autre exemple nous est donné au livre III : « L'histoire dit ce combat pres Authun / Avoir esté : du lieu ce m'est tout ung. » (p. 343). Selon les catégories relevées par Guinée (*Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval, op. cit.*), Cretin se montre ainsi plus courtisan que chanoine dans son rapport à l'histoire.

ensemble sur le sens des faits. Ce ton badin doit aussi permettre de mieux faire entendre un discours épideictique juste, non démesuré.

Dans ses doutes ou apories historiographiques, Cretin confère toute latitude au lecteur pour qu'il forge son propre jugement. Lui laissant une marge de manœuvre, il l'associe à la démarche heuristique et épideictique, ce qui lui donne plus de force. Il en va ainsi, par exemple, de l'histoire de Brunehilde dans la *Chronique françoise*. Même si Cretin raconte sa torture et son exécution en punition de ses nombreux crimes, l'historiographe rappelle cependant que la tradition ne l'a pas toujours condamnée avec tant de force :

Aucuns autheurs, personnes venerables,
En leurs escriptz luy furent favorables,
Mesmes Bocace et Gregoire de Tours. (livre III, p. 336)

Le jugement de Cretin est amendé par le rappel d'*actores* du Moyen Âge qui valorisent le personnage : ainsi la condamnation (qui reste sans appel) de l'historiographe ne revêt-elle pas des apparences trop partiales et est-elle susceptible d'emporter l'adhésion du lecteur. De même, la figure de la prétérition permet de passer sous silence une énième description élogieuse de la monarchie française, tout en maintenant la démarche épideictique qui l'aurait gouvernée. Il s'agit ici des festivités données par le pieux roi Dagobert, à l'occasion de la naissance de son premier fils :

Je laisse a dire et au penser remet
Quels appareils on feyt de divers metz,
Quels feux de joye et quelles rondes tables
Dresserent peuple et personnes notables
De toute France. Il ne fault pas doubter
Que tout compter sembleroit radotter. (livre III, p. 340)

Cette figure de rhétorique se retrouve abondamment chez Jean Marot et revêt des valeurs semblables. Elle permet d'associer le lecteur au discours élogieux, en garantissant la bonne réception. Par un ton qui confine à la désinvolture, Cretin fait entrer le lecteur dans l'atelier de l'historiographe et de ses difficultés. Ce faisant, il conforte la justesse de son propos et se pose en égal du lecteur.

Le travail de la versification s'effectue dans une perspective comparable. Contrairement aux *Illustrations* qui affichent une prose parfois ornée ou poétique, la *Chronique françoise* fait un choix complètement inverse : celui du vers, mais peu orné. De ce point de vue, la comparaison des rimes de ce vaste poème historique avec celles des épîtres du même auteur, volontiers virtuoses, équivoques jusqu'à produire des vers holorimes, ne peut que décevoir le lecteur, tant Cretin semble contraindre sa plume à ne proposer, dans la *Chronique françoise*, que des rimes plates ou

suffisantes, mais rarement riches⁹². Ce faisant, il rapproche le vers de la prose, tout en revendiquant malgré tout l'importance du vers. Non seulement le choix de « vers heroïques et mesurez » répond aux exigences épidiectiques d'une histoire glorieuse, sans pour autant tomber dans les excès de l'ornement⁹³, mais aussi les rimes « ont efficace et vertu pour entendre et retenir toute doctrine » (p. 392). C'est surtout ce deuxième aspect qui intéresse un historiographe non réticent à raconter les moments les plus noirs de l'histoire de France, la vie de ses monarques les plus cruels. Les vers servent à « retenir » l'histoire : la dimension mnémotechnique de cette parole mesurée n'est plus à démontrer, et Cretin se sert ici d'un *topos* déjà bien établi. Mais il va plus loin : les vers servent à faire « entendre » l'histoire, ils ont par eux-mêmes une vertu heuristique et véridique. Dans son article sur « La place du vers dans le travail historiographique des Grands Rhétoriciens », Cornilliat⁹⁴ pointe justement « l'équipollence » entre la vérité historique et la

⁹² Cela s'explique sans doute par le fait que dans ses épîtres, comme on le verra dans notre troisième partie, Cretin vide en quelque sorte l'équivoque de son sens épidiectique pour en faire l'instrument éthique du partage de la bienveillance entre épistoliers.

⁹³ Dans le *Voyage de Naples*, La Vigne semble ainsi opposer les passages en vers, épidiectiques, décrivant les entrées triomphales de Charles VIII aux passages en prose motivés par la recherche de la vérité, qu'il lie au critère rhétorique de la brièveté (qui suppose de raconter les faits clairement, dans l'ordre et sans détour), ce que les exigences métriques du vers ne permettaient pas : « Pource qu'en la matiere presente y a plusieurs choses qui bonnement ne se pourroient acoustrer en ryme si brièvement comme l'en pourroit faire en prose, a raison de ce que la matiere est de grant efficace et que plusieurs choses y sont comprises qui requierent estre escriptes selon qu'elles ont été dictes, proferees ou venues, allees et executees, aussi pour les noms des personnaiges, des lieux, du temps et des termes tenus en ceste affaire ; parquoy au plus brief que je pourray, selon la verité, en ensuivant l'abrégé de ma ryme, j'en diray en prose ce que je verrai qui sera bon de dire, sans plus. » (p. 281 ; voir aussi les vers 4531-4544, p. 251, qui donnaient déjà ces arguments en vers, mais de façon – justement – moins claire). Les vers, comme les jugements élogieux, s'apparentent à un surcroît épidiectique par rapport à la prose purement et plus proprement véridique. Sur le *Voyage de Naples* et la présence discutée des vers, par rapport à *La Ressource de la chrestienté* allégorique dont il est le pendant historique, voir Brown, *The Shaping of History...*, *op. cit.*, et « Mémoire et histoire : la déformation de la réalité chez les Rhétoriciens à la fin du Moyen Âge », dans *Jeux de mémoire. Aspects de la Mnémotechnie médiévale*, éd. B. Roy et P. Zumthor, Paris/Montréal, Vrin/Les Presses de l'université de Montréal, 1985, p. 43-53. Adeline Desbois-Ientile identifie aussi cet emploi du vers pour des raisons d'*aptum* dans sa thèse *L'histoire écoutée aux portes de la mythologie : l'écriture du mythe troyen autour des Illustrations de Lemaire de Belges*, *op. cit.*

⁹⁴ « La place du vers dans le travail historiographique des Grands Rhétoriciens », dans *La Recherche. Bilan et perspectives*, t. I, actes du colloque international de Montréal, *Le Moyen Français*, vol. 44-45, 2000, p. 107-127. Voir aussi, dans une perspective plus large, Adrian Armstrong et Sarah Key, *Une Muse savante ? Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu'aux grands rhétoriciens*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Les auteurs y démontrent que le recours au vers, durant cette période, s'explique par le fait que la poésie ne se contente pas de transmettre le savoir, mais en façonne la réception ; elle n'est pas seulement un moyen de parler de la réalité, mais la structure et la rend intelligible : « à la fin du Moyen Âge français, malgré ou plutôt à cause de l'avènement de la prose et sa revendication de transparence épistémique, la poésie établit un nouveau rapport avec ses propres formes, mais aussi sa capacité à transmettre un savoir. [...] À cette époque, la poésie est savoir : savoir au sujet de la temporalité, savoir au sujet de la subjectivité, du corps et des

science du vers chez Cretin. Il conçoit l'histoire et le vers comme consubstantiels de la vérité (et non comme un soulignement, un pointage de celle-ci). Ce choix du vers, qui oppose la chronique de Cretin à un traité, tels ceux de Lemaire, permet au chroniqueur d'affirmer sa voix, ses jugements, de faire des digressions morales ou historiques, de manifester son indifférence aux lieux ou dates en dépit de l'exactitude historique. Les vers « prosaïques » mettent en évidence la première personne rédigeant la chronique, pointent l'étendue et les limites d'une autorité qui n'a de sens que dans le partage avec le lecteur. Pour reprendre les termes de Mülhethaler et Cornilliat :

La poésie permet moins la « véhémence » véridique d'un grand style que le jeu du style familier avec l'*ethos* historial⁹⁵.

Les critiques soulignent combien cette démarche est inverse à celle des *Illustrations*, qui met à l'épreuve sources et ornements pour distinguer la vérité : le lecteur y est élève, alors que chez Cretin il est complice de l'enjouement du poète. Or, précisent-ils, cette ambition de vérité et de partage est illusoire chez Cretin, dont l'œuvre inachevée est obsolète au moment même où il l'écrit et (ajoutons-nous) alors que Jean et Clément Marot ne situent plus la vérité que dans le point de vue du poète, et non plus dans les faits.

Certains passages de la *Chronique françoise* sont toutefois ostensiblement ornés. Que l'on cite, à titre d'exemple, le blâme de Cretin contre Chilpéric, qui a livré son propre fils à la fureur de Frédégonde :

O cueur cruel, trop plus dur qu'aymant,
Est il belistre ou monde et caymant
Qui de son sang, selon deu de nature,
Ne prist pitié ? Mais est-il creature
De bon advis, voyant meurdrir sa chair,
Qui ne se fist l'ame du corps sacher
Ains qu'endurer faictz si abominables ?
Ne voyons nous bestes irraisonnables
Leurs faons garder par naturel instinct ?
En congnoist on qui fort pres ne se tint
Pour sa portée a son pouvoir deffendre ?
Je croy que non. [...] (livre II, p. 185)

Les questions rhétoriques, les comparaisons avec des inférieurs, enfin les rimes batelées ou équivoques semblent signaler un passage valant moins pour sa vérité historique que pour sa portée éthique. Les exemples de tels passages sont à la fois multiples et rigoureusement

mécanismes (pas nécessairement conscients) de la pensée. Elle se prête particulièrement à transmettre et à façonner un savoir sur le monde, sur la poésie elle-même, et sur son rôle dans la société » (p. 40).

⁹⁵ François Cornilliat et Jean-Claude Mülhethaler, « Poésie et imitation au XV^e siècle », *Poétiques de la Renaissance*, dir. Perrine Galland-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 438.

circonscrits⁹⁶. Cornilliat rappelle que Molinet avait déjà recours aux procédés de virtuosité non pour embellir sa prose, mais pour en souligner la portée morale (juger des bonnes actions et des mauvaises). Le récit du sac de Bordeaux par les Turcs, raconté avec horreur (et poésie), a en effet pour intertexte des vers du *Temple de Mars* de Molinet⁹⁷. Ces passages sont ainsi affichés comme poétiques, subjectifs. Ils invitent le lecteur à réfléchir sur les valeurs que l'histoire leur transmet tout en sollicitant leur propre esprit critique quant à la manière dont ces valeurs sont transmises.

Cette pratique, qui consiste à associer le lecteur au recul et à l'étude de l'historien, de lui donner les outils pour qu'il forge lui-même son savoir et son opinion, plutôt que d'endormir son esprit critique précisément par la figure d'un historiographe érudit et autoritaire (au double sens de « faisant autorité » et « imposant ses conclusions ») est tout à fait nouvelle et permet de distinguer la *Chronique françoise* d'autres entreprises historiques de grande ampleur, telles les *Illustrations*. Ainsi, l'une et l'autre œuvre proposent une réflexion sur une figure du prince prodigue, soumis à des choix par lesquels il doit définir s'il sera un bon ou un mauvais roi. Il s'agit évidemment du long roman de Pâris dans les *Illustrations*, auquel répond l'histoire de Childéric au livre I de la *Chronique françoise*. Mauvais roi soumis à ses passions, comme Pâris, il s'éprend de Basine, la femme de son hôte, lors de son exil (p. 396-400). Les deux épisodes comportent ainsi de nombreux points communs dans leur construction narrative. Le motif du songe – celui d'Hécube sur le destin de Pâris ou celui qu'explique Basine au sujet de la descendance de Childéric – associé à ces passages, en confirme l'aspect allégorique et signale leur vocation de fiction pédagogique. Mais alors que Lemaire s'efforce dans l'ensemble du livre II et dans une très grande partie du livre III des *Illustrations* de développer cet épisode et d'expliquer en quoi il est fondamental pour comprendre la construction géographique et morale de la France orientale et occidentale, Cretin lui substitue rapidement d'autres récits de vices ou vertus, de prospérité ou de guerres, afin de former un savoir plus quantitatif que qualitatif, dont la morale sera (ou ne sera pas) tirée de la somme des savoirs convoqués et abandonnés au lecteur.

Un article de Colette Beaune souligne l'importance et la nouveauté de ce parti pris pédagogique de Cretin, par lequel elle explique précisément les raisons de l'échec éditorial et intellectuel de la *Chronique françoise*⁹⁸. Il est vrai que Clément Marot prendra acte, à partir de 1525,

⁹⁶ À titre non exhaustif, évoquons également les réflexions de Cretin sur l'accès au paradis du terrible couple que furent Chilpéric et Frédégonde (livre II, p. 332), dans la *captatio benevolentia* du troisième livre (p. 335), ou encore l'éloge de l'université parisienne (livre IV, p. 355), en des termes qui rappellent d'ailleurs ceux de Lemaire dans les *Illustrations* (vol. I, p. 106).

⁹⁷ Jean Molinet, *Les Faictz et dictz*, op. cit., p. 66, v. 41-47. Henry Guy signale cet intertexte (livre III, p. 345-346).

⁹⁸ Colette Beaune, « L'échec d'un historien : le cas de Guillaume Cretin », dans *Histoires de France, historiens de la France. Actes du colloque de Reims* (1993, Société de l'Histoire de France), Paris, 1994, p. 119-135.

de toutes les impasses historiographiques relevées dans *L'apparition du Mareschal sans reproche*, sans pour autant aller dans la direction de la *Chronique françoise*. La critique explique donc l'échec de cette *Chronique*, par opposition aux poèmes brefs de Cretin, beaucoup plus connus et diffusés au début du XVI^e siècle, par plusieurs facteurs. Le premier est que cette œuvre de Cretin formerait un gros ouvrage, dont l'édition serait coûteuse. L'exemple des volumineuses *Illustrations* de Lemaire, très grand succès éditorial de la première moitié du XVI^e siècle, ou encore celui des *Annales d'Aquitaine* de Bouchet, abondamment rééditées, suffit aisément à démentir cet argument, et suggère que le choix du vers ou de la prose est sans doute un critère plus pertinent. Beaune note que pour un ouvrage d'une telle érudition, qui n'est pas nécessairement destiné à un monarque, la prose, voire la prose latine, s'imposait plus que le vers français, cette langue visant pour sa part un public qui n'est pas aussi cultivé et donc pas aussi intéressé (surtout par une histoire lointaine). C'était le choix de Robert Gaguin pour la rédaction du *Compendium de origine et gestis francorum*. Là encore, contrairement aux *Illustrations* qui sont une œuvre adressée aux reines (Marguerite de Bourgogne, Anne de Bretagne et Claude de France), qui sont garnies de fleurs poétiques tout en posant explicitement la question de leurs limites (ce qui est susceptible d'attirer le « grand public », expression que l'on emploiera toujours avec les précautions déjà décrites), il semble que Cretin manque son public en proposant un véritable manuel d'histoire (qui supposerait le latin, langue du savoir, et la prose, forme de l'utile) mais non destiné à être publié, en vers, en français, avec des tournures désinvoltes voire des traits d'humour. Ce mélange inédit d'érudition et de vers français, voire de légèreté de ton est sans doute conçu pour correspondre aux goûts de François I^{er} qui, selon Gilbert Gadoffre⁹⁹, est féru d'histoires, de romans de chevalerie et de poésie, mais incapable de lire le latin. Pour Beaune, d'ailleurs, cette forte présence de l'auteur, parfois humoristique, est une pratique très peu répandue et déjà déroutante au XVI^e siècle. Signalons d'emblée que Marot normalisera cette présence humoristique, mais dans des poèmes plus brefs, n'ayant pas la prétention d'être vrais et étant même dépourvus d'une quelconque ambition historique. Enfin, pour expliquer les raisons de l'échec de la *Chronique françoise* de Cretin, la critique évoque la noirceur de fond de l'œuvre, où chaque dynastie dégénère inmanquablement après pourtant de bons débuts. Seuls les universités et parlements créés font l'objet d'éloges. Mais les rois sont voleurs, assassins, et leurs épouses ne valent guère mieux. Histoire et propagande s'accommodent mal dans cette œuvre. Cretin ne sauve son œuvre d'un désespoir total que grâce à l'humour de certaines digressions. Il s'en explique au sujet des deux femmes de Lothaire II :

⁹⁹ *La Révolution culturelle dans la France des Humanistes. François I^{er} et Guillaume Budé*, Genève, Droz, 1997, p. 187-192.

Diray je ung mot sur ce qu'ores en sens ?
Desir me prend qu'au propos assocye
Icy endroit forme de facecye :
Il n'est que bon, sans trop papelarder,
Aulcunesfoiz termes entrelarder
De motz joyeux, pour matiere pesante
Aux auditeurs rendre guaye et plaisante. (livre V, p. 537)

Suit un morceau d'humour misogyne qui ne cherche ni la subtilité, ni la nouveauté :

Entendez donc, vous aultres mariez
Qui en mesnaige est tant hariez,
Vous seroit bien a gré la fascherye
Deux femmes prendre, obstant la tricherye
Qu'aulcunes ont ? Sans propos varyer,
Se l'ung de vous estoit a marier
Vouldroit il pas, estant hors de servaige,
Le reste user de ses jours en veufvaige ?
Tant d'hommes voy que c'est pitié jaloux,
Plus desirantz tumber en piege a loups
Que retourner en celle forte nasse
Dont sont sortys : plusieurs en aménasse,
Qui les voudroit recevoir a tesmoings.

Le recours à l'humour dans ces cas est encore une façon d'associer le lecteur à un jugement moral sans appel contre la polygamie. C'est aussi une façon de mettre à distance son objet, et de suggérer sans heurter le roi – commanditaire de l'œuvre – que les enseignements de l'histoire ne sont pas tous flatteurs pour les oreilles des princes. À l'inverse, et pour poursuivre la comparaison de la *Chronique françoise* avec les *Illustrations*, Lemaire parvenait dans son ouvrage à maintenir une image de Pâris (qui a pourtant choisi Vénus au lieu de Pallas ou de Junon) suffisamment ambiguë pour que ce contre-exemple puisse malgré tout être sauvé en tant qu'ancêtre des nations gauloises¹⁰⁰. Inachevée, la *Chronique françoise* ne donne pas ses clefs de lecture à la gloire du monarque, et la méthode – telle qu'elle apparaît dans la *Chronique* mais aussi telle qu'elle est revendiquée dans *L'apparition du Mareschal sans reproche* – suggère que ces clefs n'existent pas, qu'une lecture épideictique n'est qu'anecdotique. Le savoir moral se confond désormais, voire se subordonne aux autres savoirs historiques.

En somme, avec la *Chronique françoise*, Cretin consacre la distinction entre histoire et propagande et esquisse les traits définitoires des différents genres historiques modernes : Mémoires, chroniques, annales, mythologie, histoire... La confusion entre ces genres ne se lèvera

¹⁰⁰ Voir sur ce point François Cornilliat et Jean-Claude Mülhethaler, « Poésie et imitation au XV^e siècle », *op. cit.*, p. 435, ainsi que notre article « Lemaire de Belges traducteur de l'*Iliade* : les discours du chant III dans les *Illustrations* », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 3 | 2014. URL : <http://rhetorique.revues.org/210> ; DOI : 10.4000/rhetorique.210.

que progressivement à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle – en témoigne précisément la *Chronique françoise*, qui est en définitive plutôt une histoire. En outre, si Cretin entend faire une histoire impartiale, détachée du registre épideictique en des passages explicitement présentés comme tels – et dont la validité historique est questionnée par leur nature digressive, ornée ou humoristique –, il n’accomplit qu’imparfaitement les vœux de recul de l’historien formulés dans *L’apparition du Mareschal sans reproche*, ce que révèlent des allusions à l’élection impériale et à la campagne du Hainaut, à partir du livre V, par lesquelles Cretin réagit directement à l’actualité de son temps¹⁰¹. Le vocabulaire générique est encore imprécis ou inadéquat, et la méthode se met seulement en place. Elle permet aussi de distinguer le type de vérité que le lecteur est en droit d’attendre : ainsi l’autopsie vaut par le tableau presque impressionniste du champ de bataille, tandis que l’histoire se révèle plus propre à expliquer les grandes manœuvres militaires, les grandes causes politiques de cette même bataille. Quant aux Mémoires, le défunt Chabannes suggère toute l’autorité et l’impartialité que suppose la publication posthume d’un récit détaillé et circonstancié de hauts faits politiques et militaires. C’est dire l’importance d’un tel poème : sans en faire un véritable manuel historique, *L’apparition du Mareschal sans reproche* de Cretin prend acte et précise la distinction des différents genres de l’écriture historiographique, jusque là sinon confondus, du moins peu questionnés. Notre propos consistera à montrer comment Clément Marot rend compte de toutes ces impasses relevées par Cretin (l’inachèvement de sa *Chronique françoise* en étant peut-être une) dans une œuvre historiographique ténue et contaminée par sa propre biographie.

1525 est donc à plus d’un titre une année charnière pour comprendre l’écriture poétique de Clément Marot et le contenu qu’il donne à sa fonction de poète de cour, héritier des Rhétoriciens. En conséquence, les parties suivantes s’articuleront autour de cette rupture politique, poétique mais aussi personnelle pour Clément. La première abordera les poèmes historiographiques du poète de Cahors alors qu’il accompagne le duc d’Alençon en Hainaut. La suivante s’attachera à expliquer et contextualiser la naïveté dont fait preuve le poète de Cahors à l’égard de tout sujet historiographique, à partir de certaines pratiques de Cretin, Lemaire et Jean Marot. Enfin cette partie élargira le *corpus* historiographique retenu pour proposer, à partir des œuvres de Clément écrites ou recueillies après 1525, une nouvelle définition du métier de poète de cour. L’événement imprévu et inimaginable qu’est la capture du roi à Pavie révèle ou précipite les raisons littéraires : la suite de notre étude va s’attacher à montrer pourquoi le poète de Cahors se montre désormais réticent à l’exercice historiographique, et comment il modifie le

¹⁰¹ Henry Guy les signale dans ses notes, livre V, p. 540-541 et 546.

lieu (non plus les champs de bataille mais la cour) et les lieux (éloge humaniste et évangélique et non plus militaire) de la propagande royale.

II- L'heureux voyage du Hainaut de Clément Marot

Le titre de cette partie est évidemment un pastiche des titres des *Voyages* de Jean Marot. En effet, on y montrera tout ce que le jeune poète de Cahors doit aux *Voyages* de Gênes, de Venise et au « Commencement d'une épistre à la Roynne Claude » de son père, alors qu'il suit en Hainaut le duc d'Alençon, époux de sa protectrice Marguerite, en 1520-1521. Dans la chronologie des ruptures que l'on a mises en évidence plus haut, il s'agit donc ici d'étudier la période qui se situe entre le couronnement de François I^{er} – qui ne semble pas encourager autant que son prédécesseur les récits de campagne ou autres traités historiographiques – et la débâcle de Pavie, qui met à distance non seulement tout récit de bataille mais aussi tout éloge martial, pour des raisons tant politiques que littéraires.

1/ La genèse : un voyage inachevé ?

- **Les bribes de récit de campagne de Clément**

Il est difficile de parler d'œuvre historiographique au sujet de la production poétique de Clément Marot au service du duc et de la duchesse d'Alençon. En effet, même si le jeune poète a accompagné Marguerite à l'entrevue du Camp du Drap d'Or en 1520 et son époux dans le Hainaut, en 1521, alors qu'il commandait l'armée affrontant celle de Charles Quint, il n'a pas laissé de long récit linéaire de ces événements diplomatiques ou militaires importants. Cela était pourtant une pratique courante chez les Rhétoriciens : s'ils ne rédigeaient pas de chronique annuelle comme Molinet ou Lemaire par exemple (du moins, pour ce dernier, à ses débuts ou sous forme de notes), ils pouvaient faire le récit d'une campagne militaire au sein d'un voyage, tel celui d'André de la Vigne sur l'expédition de Charles VIII en 1494-1495 (*Voyage de Naples*) ou encore ceux de Jean Marot. Comme on l'a vu, malgré d'importantes différences de statut et quelle que soit la forme adoptée, bourguignonne ou française, de tels écrits relevaient des devoirs du poète accompagnant son protecteur dans ses missions diplomatiques ou guerrières.

Clément ne s'est cependant pas complètement soustrait à ce rôle. Nous avons énuméré plus haut les épîtres, rondeaux et ballades traitant de la campagne du Hainaut – nous y joignons plusieurs autres pièces qui nous permettront, ici et dans les parties suivantes, de comprendre la fabrique historiographique de Clément. Il y a tout d'abord la ballade généthliaque VII, « De la naissance de Monseigneur le Daulphin¹⁰² », dont le pacifisme doit essentiellement se comprendre

¹⁰² *OP1*, p. 116.

à l'aune de la politique de François I^{er} en 1518. Ensuite, nous pouvons verser au dossier les poèmes concernant l'entrevue du Camp du Drap d'Or, en juin 1520, parce qu'ils sont en continuité logique avec les autres (l'alliance avec Henri VIII d'Angleterre devant servir à la lutte armée contre l'Empereur) et parce qu'ils se prêtent à la même analyse que ceux de la campagne de 1521 en termes de *dispositio*. Les épîtres VIII et IX peuvent également être rattachées à la campagne du Hainaut par le thème abordé (demande d'un cheval), de même que le rondeau XXXIV, « Au Roy, pour avoir argent au desloger de Reins¹⁰³ ». En effet, il est difficile de séparer cette *petitio* de la chronique de la campagne en Hainaut : la demande personnelle et humoristique de Marot prend en effet naturellement place dans la continuité épideictique allant de l'éloge des rois à la satire des spectateurs du Camp d'Attigny, évoqués au rondeau précédent. Si Clément se moque, il ne s'oublie pas dans ceux qui font l'objet du rire... Enfin, l'analyse par Francis Goyet de l'épître V « à la Damoysele negligente de venir veoir ses Amys¹⁰⁴ » permet tout à fait de la rattacher à la période où le jeune poète suit son protecteur en Hainaut. Dans cette perspective, il n'est pas interdit de lire les rondeaux XXXV et XXXVI « De celle, qui pour Estreines envoie à son Amy une de ses couleurs » et « D'ung lieu de plaisance¹⁰⁵ », comme des représentations iréniques de la France. En l'absence de précision sur le contexte d'écriture de ces pièces (leur date de composition est inconnue), on est de nouveau tenté de les lire respectivement selon une allégorie de la paix (Espérance) et selon une représentation de la France qui doit être un lieu « plus beau, que fort » et dont les conflits ne doivent être que poétiques.

Or pour percevoir la continuité chronologique de toutes ces pièces, il faut premièrement les remettre dans l'ordre : entre les ballades s'intercalent ainsi rondeaux et épîtres¹⁰⁶. Ensuite, il ne faut pas perdre ce fil chronologique, car ces poèmes, tels que Marot les ordonne dans *L'Adolescence clémentine*, peuvent être séparés par plusieurs dizaines de pièces et de pages, et renvoyer à d'autres périodes, telles que la jeunesse basochienne de Marot à Paris au début de la section des ballades ou l'emprisonnement pour avoir mangé le lard en Carême à la fin des

¹⁰³ *OP1*, p. 153.

¹⁰⁴ *OP1*, p. 84. Voir Francis Goyet, « Sur l'ordre de *L'Adolescence Clémentine* », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996, op. cit.*, p. 593-613.

¹⁰⁵ *OP1*, p. 154-155.

¹⁰⁶ On obtiendrait ainsi l'ordre suivant : ballade VIII « Du triumphe d'Ardres, & Guignes faict par les Roys de France, & d'Angleterre » (1520, entrevue du Camp du Drap d'Or), rondeau XXXII « De la veue des Roys de France, et d'Angleterre, entre Ardres, et Guynes » (juin 1520, entrevue du Camp du Drap d'Or), rondeau XXXIII « De ceulx, qui alloient sur Mulle au camp d'Attigny » (été 1521), ballade IX « De l'arrivée de Monsieur d'Alençon en Haynault » (juin-juillet 1521), « L'Epistre (III) du Camp d'Attigny, à ma dicte Dame d'Alençon » (juillet 1521), « Epistre en prose (IV) à la dicte Dame touchant L'armée du Roy en Haynault » (novembre 1521), la ballade X « De Paix, & de Victoire » (fin 1521) et enfin le rondeau XXXIV « Au Roy, pour avoir argent au desloger de Reins » (septembre 1521).

rondeaux et des épîtres. La composition de *L'Adolescence* – seule source aujourd'hui où l'on peut lire des poèmes qui circulaient vraisemblablement à la cour, sous forme manuscrite – brouille ces bribes de récit de campagne. La répartition des pièces en sections génériques, à défaut d'un ordre chronologique rigoureux (reconduit ou reconstitué entre chaque section), met l'accent sur l'aspect formel des poèmes au détriment de leur référentialité. S'il y a bien eu une forme de journal de campagne effectué par Clément Marot, à travers des poèmes envoyés à la cour de Marguerite, devant faire l'éloge des temps forts de la diplomatie de François I^{er} et de ses protagonistes, il semble que le poète a volontairement masqué cette tentative lorsqu'il composa le recueil, en 1532, des poèmes de son *Adolescence*. Ce geste est confirmé par les ajouts de 1538, qui soulignent combien les recherches génériques structurent le recueil autant, sinon plus, que le parcours biographique du poète¹⁰⁷. C'est là un effet de lecture certes voulu par le poète, mais qui demeure *a posteriori*. En effet, au moment où Clément Marot compose les épîtres, rondeaux et ballades de la campagne du Hainaut, son geste est dans une certaine mesure conforme à la pratique des « heureux voyages¹⁰⁸ » élaborée par son père.

- **L'atelier des *Voyages* de Jean**

Un des traits soulignant la maîtrise poétique de Jean Marot dans ses *Voyages* est la *variatio metrica*. L'art du poète à varier ses mètres (décasyllabes, alexandrins et octosyllabes se succèdent, voire des tétrasyllabes en alternance avec des décasyllabes) et ses formes (prose, laisses, douzains, rondeaux) est le plus visible dans le *Voyage de Venise*. Cette *variatio metrica* y est associée à différentes prises de paroles, incluant jusqu'aux discours directs des spectateurs du départ de Louis XII (v. 715-724) et des soldats venant de toutes les régions de France, et donc parlant dans leur patois, retranscrit aux vers 625-633. *Le Voyage de Gênes* insérait tout au plus quelques rondeaux et strophes de structure fixe. La *variatio metrica* qui orne *Le Voyage de Venise* s'explique en partie par le fait que certains passages, en particulier au début du prosimètre, ont d'abord été conçus comme des pièces de propagande autonomes. C'est ce qu'expliquent en détail Gérard Defaux et Thierry Mantovani, lorsqu'ils éditent de Jean Marot une « Invective contre les Veniciens », une « Exhortacion au pape », « A l'empereur d'Alemaigne », « Au roy trescherstien » et « Au roy catholic », un rondeau « De mon conseil » et une « Balade aux Veniciens¹⁰⁹ », extraits

¹⁰⁷ Voir à ce sujet les démonstrations de Mireille Huchon, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », art. cité.

¹⁰⁸ Clément publie sous ce titre, en janvier 1532, *Les Deux heureux Voyages de Genes et de Venise*, à Paris, chez Roffet, sept mois avant d'y faire publier son propre recueil de *juvenilia*. Il adopte une *dispositio* masquant ce qui aurait pu être un nouvel « heureux voyage » peut-être par souci de démarcation avec son père.

¹⁰⁹ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 155-162.

d'une plaquette de propagande vraisemblablement intitulée *Le Blason de foy faulcée*, soutenant la politique de Louis XII face au pape Jules II entre 1510 et 1512. Toutes ces pièces, qui renvoient à l'expédition de Venise (soit avant les conflits entre Louis XII et le pape effrayé de la puissance française en Italie) et que l'on retrouve, à quelques modifications près, au début du *Voyage de Venise*¹¹⁰, ont semble-t-il été ajoutées au *Blason de foy faulcée* pour grossir la plaquette, à défaut de lui donner de la cohérence. Pour ce faire, l'éditeur a certainement recouru à une plaquette plus petite, sans doute éditée en mai 1509 et intitulée *La mauvaistié & obstinacion des Veniciens contre le roy avec unes lettres envoyés de par monsieur le grand chancelier* (ce dernier, Ganay, y annonce la victoire d'Agnadel). Or cette plaquette est antérieure au *Voyage de Venise*, et les éditeurs de Marot en tirent les conclusions suivantes, auxquelles nous souscrivons entièrement :

Si trop de données nous manquent pour aboutir à la moindre certitude concernant ce *Blason de foy faulcée*, nous pouvons cependant légitimement penser que les quelques cent soixante (ou deux cents) vers de Jean Marot qu'il contient et que nous reproduisons ici constituent la première version du passage correspondant du *Voyage de Venise*, celui qui, dans l'édition Trisolini, paraît sous la rubrique « Exortation aux Princes Chrestiens » et y occupe les pages 38-43 (v. 307-464). Nous possédons en vérité, avec ce texte, un témoignage important sur la façon dont travaillait notre poète. Il est en effet permis de penser que ces vers, comme peut-être d'ailleurs ceux de la « Balade aux Veniciens », furent d'abord composés exclusivement à des fins de propagande, qu'ils furent même peut-être expressément commandés à Marot par les bureaux de la Chancellerie [...] et au moment où il s'agissait pour le pouvoir royal de mobiliser les énergies et les esprits contre Venise – disons entre janvier et mai 1509 ; et que ce n'est que plus tard, après la rapide et brillante victoire d'Agnadel du mois de mai, que Marot les reprit et les intégra habilement à la trame de son récit de l'heureux Voyage du roi Louis XII, invincible et glorieux « pere du peuple ». (p. 408-409)

Les pièces du début du *Voyage de Venise* furent donc rédigées avant peut-être que naisse le projet de faire un récit linéaire de cette expédition.

Dès lors, il n'est pas interdit de penser que d'autres extraits de ce *Voyage* ont été rédigés antérieurement : on pense aux discours en prose de l'ambassadeur Montjoye et aux réponses, également en prose, qu'il reçoit¹¹¹, que Marot a peut-être consignés en temps réel avant de les intégrer à son *Voyage*. Quoi qu'il en soit, l'emploi de la prose dans ces passages discursifs leur confère un effet de réel indéniable et en souligne l'oralité, soutenue par l'absence d'ornements qui rend cette langue moins poétique et plus diplomatique. C'était en effet la pratique des historiographes – bourguignons notamment, officiellement chargés de rédiger l'histoire de leur protecteur – que de constituer des dossiers de notes plus ou moins rédigées sur un sujet, une

¹¹⁰ *Le Voyage de Venise, op. cit.*, p. 38-43, v. 307-466. La « Balade aux Veniciens » n'est pas présente telle quelle, mais de nombreux vers se retrouvent dans le *Voyage* de Marot.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 54-58.

année, avant d'en faire une œuvre rédigée et pouvant être lue, recopiée, imprimée¹¹². Les notes de Jean Lemaire portant sur la période entre août 1507 et février 1509¹¹³ témoignent de cette pratique et sont la trace d'une suite inachevée de la *Chronique de 1507*.

Même en l'absence de manuscrits antérieurs au *Voyage de Venise*, on peut tirer de semblables conclusions à partir de certains rondeaux : conçus comme des pièces autonomes, ce que leur structure circulaire favorise, ils scandent les temps forts de l'expédition de Louis XII. Ils la résument parfois, de sorte que l'on est tenté de penser qu'ils furent rédigés sinon antérieurement aux développements descriptifs, du moins avec l'idée qu'ils pourront aisément se détacher du texte long pour circuler rapidement (peut-être oralement ?) comme des pièces informatives, à la gloire de Louis XII. La Vigne avait ainsi célébré la victoire de Louis XII contre Gênes par une série de ballades et rondeaux regroupés dans *L'Atollite portas de Gennes*. Chez Marot, dans le *Voyage de Venise*, les rondeaux « Au roy Loys », « En Aignadel » et « En moins d'ung moys » (explicitement présenté comme « comprenant tout ce qui est escript au livre precedent¹¹⁴ »), résument et glorifient les faits saillants de l'expédition vénitienne, ce dont les trois rentrements, rappelés ainsi isolément, témoignent parfaitement : le premier rondeau est un éloge sans nuance des exploits guerriers de Louis XII, comparés à ceux de la guerre de Troie, le second regroupe les toponymes et personnages importants de l'expédition, cette fois comparés à Hercule, le troisième souligne la rapidité de l'expédition à grand renfort de verbes d'action et également de noms de personnes et de places fortes. Il n'est pas douteux que ces rondeaux ont pu être diffusés séparément du long *Voyage*. Un rondeau (« Au cueur gist tout¹¹⁵ ») étaye cette idée, puisque les éditeurs des *Deux Recueils* de Jean Marot expliquent qu'il a rapidement été « détaché de son texte d'origine pour trouver refuge et vivre sa propre vie dans de nombreux manuscrits¹¹⁶ ». De même, l'absence de référents précis dans le rondeau « Au Despartir¹¹⁷ » (hormis les comparaisons mythiques), qui décrit la douleur d'Anne de Bretagne confrontée au départ de son époux Louis XII, facilite la réutilisation de ce rondeau dans un contexte purement courtois.

Dans *Le Voyage de Gênes*, les rondeaux avaient moins ce rôle de soulignement des temps forts : ils structurent le récit de voyage en ménageant au contraire des moments de transition

¹¹² Voir Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 112-114 ou encore Frieden, *La Lettre et le miroir*, *op. cit.*, p. 87-88. Brown (« Mémoire et histoire », art. cité) considère à l'inverse que ces morceaux au discours direct sont des marqueurs de plus grande fictionnalité du texte. Il est vrai que les prosopopées dans les récits historiques des Rhétoriciens n'étaient pas rares. Pourtant, ces discours cherchaient un effet référentiel autant qu'ornemental.

¹¹³ Éditées par Jean-Marie Cauchies dans *Le Carnet de notes d'un chroniqueur*, *op. cit.*

¹¹⁴ *Le Voyage de Venise*, *op. cit.*, respectivement p. 108, 111 et 158.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹¹⁶ *Les Deux Recueils*, rondeau reproduit p. 202 et notes p. 498.

¹¹⁷ *Le Voyage de Venise*, *op. cit.*, p. 60.

entre différents propos ou points de vue. Ainsi, les rondeaux « Disant ces motz » et « Apres ce pleur¹¹⁸ » servent à relancer le discours de Gênes, qui passe dans le premier cas de l'accusation de Noblesse à l'exhortation au peuple à combattre, et dans le second cas de la lamentation de Gênes à l'invective contre ses enfants lâches. Le rondeau « A ce propos¹¹⁹ » fait passer du développement sur les exactions des Génois au point de vue du chroniqueur, à travers l'usage métadiscursif du rentrement à la fin du rondeau : « Voilla pourquoy j'ay basty ce rondeau / A ce propos ». Le dernier rondeau, dans lequel Gênes invoque « La mercy Dieu¹²⁰ », ne sert pas de transition comme les précédents, mais il ne souligne pas non plus un temps fort de la chronique comme le font les rondeaux du *Voyage de Venise*. Il ne peut guère se comprendre de façon autonome, mais dans le contexte de la défaite de Gênes et de la magnanimité de Louis XII. Cynthia Brown remarque que le *Voyage de Gênes* est écrit comme une suite d'entrées royales¹²¹. Que ce principe structurant apparaisse *a posteriori* ou qu'il soit la trame de composition de Jean, aucune plaquette imprimée ou manuscrite ne peut en attester¹²². Il demeure que l'ensemble du récit de la campagne genevoise est structuré par des compositions brèves, mais qu'on peut difficilement lire de façon autonome.

De l'un à l'autre *Voyage* (et peut-être sur le modèle de *L'Atollite portas de Gennes* de La Vigne), Marot a donc perfectionné une technique d'écriture : se servant de pièces de propagande déjà écrites dans le *Voyage de Venise*, il compose un récit ponctué de poèmes brefs pouvant fonctionner de façon indépendante du contexte, et diffuser plus rapidement, moins formellement, le message de la gloire intemporelle de Louis XII. Cette idée semble encore appuyée par le fait que Jean compose, en 1515, un rondeau « En combattant¹²³ », à la gloire de François I^{er}, vainqueur à Marignan. L'épître sur « la deffaicte des Suisses au Camp sainte Brigide » étant inachevée, on ne sait si ce rondeau aurait dû prendre place en son sein, pour souligner ce sommet de la campagne de 1515, ou bien s'il devait seulement circuler dans les milieux de cour comme portrait élogieux du tout jeune roi. Ce dernier exemple met en évidence les différences de temporalité et la complémentarité entre des pièces brèves, immédiatement diffusées, et les comptes rendus plus longs, plus élogieux et plus travaillés, mais qui adhèrent moins aux événements. Le poème « En combattant » figure de façon autonome dans la section des rondeaux du *Recueil Jehan Marot*, reproduisant la *dispositio* que Clément a aussi adoptée pour les rondeaux sur le camp du Drap

¹¹⁸ *Le Voyage de Gênes, op. cit.*, p. 90 et 116-117.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 125.

¹²¹ *The Shaping of History..., op. cit.*, p. 49.

¹²² Sur la singularité de Jean qui ne fait pas imprimer ses textes de propagande, voir Britnell, *Le Roi très chrétien contre le pape, op. cit.*, p. 53-59.

¹²³ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 89.

d'Or ou sur le camp d'Attigny, intégrés aux sections génériques de son *Adolescence*. En 1533, alors que Clément vient de faire paraître son recueil de *juvenilia*, le poème historiographique « En combattant » figure en avant-dernière position non seulement de la section des rondeaux, mais aussi de l'ensemble du *Recueil Jehan Marot*¹²⁴. Est-ce une invitation à lire les poèmes de jeunesse de Clément, sur la campagne du Hainaut, comme la continuité des poèmes historiographiques de plus en plus brefs et autonomes de son père ?

- **L'inachèvement volontaire ?**

Tout porte à croire que Clément Marot est héritier de cette pratique historiographique au moment où il fait le compte rendu du Camp du Drap d'Or et de l'expédition du duc d'Alençon en Hainaut : il rédige en effet des pièces brèves sur les temps forts des événements ou sur leur interprétation historique. Le long récit linéaire viendra plus tard, ou ne viendra pas. Bruno Roger-Vasselín commente ainsi cette écriture :

On n'assiste pas à un « récit » historique, mais à des séquences brillantes qui, chaque fois, focalisent l'attention. Il s'agit, de loin en loin, de présenter de suggestifs aperçus de la réalité historique du temps¹²⁵. (p. 73)

Ces « suggestifs aperçus », nécessité d'un jeune poète devant faire vite ses preuves et se démarquer, ne vont pas sans préfigurer les critiques en règle du Chabannes de Cretin contre les récits autoptiques. L'étude des rondeaux historiographiques de Jean, du *Voyage de Gênes* à Marignan, en passant par ceux du *Voyage de Venise*, a montré combien le poète, de plus en plus, composait ces récits à partir, justement, de « séquences brillantes qui à chaque fois focalisent l'attention ». C'est donc, dans la lignée (évolutive) de ceux que faisait son père, que Clément propose un véritable « journal de campagne à l'intention de l'entourage de Marguerite d'Alençon », même si la diffusion imprimée de *L'Adolescence clémentine*, onze ans plus tard, l'occulte en grande partie.

De Jean, on retrouve ainsi les comparaisons mythiques avec la guerre de Troie : la ballade VIII distingue la rencontre des rois de France et d'Angleterre du mariage de Thétis et Pélée, car nulle « Pomme d'or » de Discorde (v. 19-20) n'y fut jetée. Le rondeau XXXII, qui porte également sur l'entrevue du Camp du Drap d'Or, procède à la même comparaison :

¹²⁴ Le dernier poème est un rondeau écrit en rébus, assez énigmatique, et qui demande du temps au lecteur pour le déchiffrer. Cela explique la raison pour laquelle il est en dernière position (de la section et même du recueil) : il aurait trop interrompu le fil de la lecture s'il avait été placé avant.

¹²⁵ Bruno Roger-Vasselín, « Marot historiographe dans l'épître III », *En relisant L'Adolescence clémentine*. Actes de la journée d'étude du 24 novembre 2006 organisée par Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes, dans *Cahiers Textuels*, éd. Jean Vignes, n° 30, 2007, p. 71-82.

Et le Festin, la Pompe, et l'Assistance
Surpasse en bien le Triumphe, & prestance
Qui fut jadis sur le mont Pelyon.
Car de là vint la guerre d'Ylion :
Mais de cecy vient Paix, et alliance
De deux grands Roys. (v. 10-15)

La comparaison avec les événements de la guerre de Troie est plus que jamais topique, alors que Lemaire a fait paraître moins de dix ans auparavant ses *Illustrations*, qui resteront un *best-seller* de la première moitié du XVI^e siècle. Dans ces brefs poèmes, Clément s'intéresse moins au détail des événements qu'à leur signification politique et leur portée symbolique. Dans l'épître III, il décrit les armées au camp d'Attigny, qui attendent avec impatience de combattre. Il postpose un récit plus détaillé pour des raisons éthiques et stylistiques :

Bien escriroys encores aultre chose,
Mais mieulx me vault rendre ma lettre close
En cest endroit : car les Muses entendent
Mon rude stile, & du tout me deffendent
De plus rien dire, affin qu'en cuydant plaire
Trop long escript ne cause le contraire. (v. 139-144)

Clément se dit trop faible pour glorifier à sa juste mesure le duc d'Alençon et ses armées. Mais peut-être le poète n'a-t-il pas accès aussi directement que son père aux événements militaires, étant à la suite du faible duc d'Alençon, rapidement remplacé par le maréchal de Châtillon, appelé par Louise de Savoie. Ce *topos* d'humilité pourrait aussi signaler un désintéret pour ces longs récits de campagne, au profit du sel des temps forts et moments symboliques, condensés dans des pièces brèves. Ce désintéret peut provenir autant du poète que de la cour à laquelle il s'adresse et à laquelle il veut plaire. La technique de Clément est donc directement issue des recherches de Jean qui resserre, structure sa matière autour de ces formes brèves. Le fils Marot n'a plus qu'à évacuer le reste du récit historique, en particulier ses descriptions détaillées : ce geste, aussi fort soit-il, est bel et bien amorcé par le travail historiographique du père.

De fait, les poèmes de la campagne du Hainaut peuvent être lus comme un récit de voyage délibérément inachevé, exécuté par un poète qui préfère les brefs morceaux d'apparat aux longues explications historiques. Cette hypothèse renvoie explicitement à un autre inachèvement : celui du « Commencement d'une Epistre de Jehan Marot à la Royne Claude, en laquelle epistre (si mort luy eust donné le loisir) il avoit délibéré de descrire entierement la deffaicte des Suisses au Camp sainte Brigide ». Ce titre est forgé par Clément, lorsqu'il édite ce poème en 1533-1534 : il met en valeur l'état de projet avorté du texte, qu'il explique par la mort de son auteur, pourtant survenue onze ans après les faits évoqués. Cette explication est néanmoins réitérée à la fin de l'épître et sert à présenter l'image d'un poète studieux, fidèle au prince et glorieux, mourant la

plume à la main¹²⁶. En effet, Jean Marot ne meurt que vers 1526 : Defaux et Mantovani¹²⁷ suggèrent que le poète a pu tomber malade, ce qui l'aurait empêché de mener à bien ce troisième « heureux voyage ». Cet abandon s'explique-t-il aussi par la déconvenue de François I^{er} en 1519, lorsque, maître de l'Europe et de la chrétienté après la victoire de Marignan, il se voit refuser la couronne impériale ? Mais peut-être aussi que ce récit de campagne n'était pas aussi attendu par l'entourage de François I^{er} qu'il ne l'était sous Louis XII. En 1515, moins d'un an après l'avènement de François I^{er}, et peu de temps après la victoire de Marignan, Jean Marot aurait entamé le travail de Rhétoricien qu'il faisait sous l'ancien roi avant de se rendre compte que ce n'est pas ce que le nouveau attend. Les deux raisons (maladie et attentes courtoises) ne s'excluent pas. Quoi qu'il en soit, l'œuvre historiographique de Jean Marot marque un coup d'arrêt notable après les poèmes sur la campagne italienne de 1515-1516.

Pourquoi Clément publie-t-il ce texte qui n'est qu'un projet rapidement abandonné ? L'état d'inachèvement de ce texte intéresse peut-être précisément le poète de Cahors, qui montre (ainsi que nous l'avons fait) l'évolution de la pratique historiographique de Jean des *Voyages* à l'épître, des formes longues aux formes brèves et inachevées, qui restent au plus près des événements – ou ne restent pas. Ce faisant, il donne à lire ses propres poèmes historiographiques de *L'Adolescence clémentine*, brefs et discontinus, masqués par des sections génériques et biographiques, comme la suite logique du projet historiographique de son père. Du morcellement à l'inachèvement du long récit historiographique de Jean jusqu'à son absence (en tant qu'*opus magnum*) dans les œuvres de Clément, il semble qu'il n'y a pas de véritable solution de continuité, ni dans la méthode, ni dans la forme.

2/ La forme et le style : l'avènement de l'épître de Gênes au Hainaut

La technique de Jean Marot évolue dans la composition de ses récits de campagnes d'une façon qui explique l'aspect fragmentaire des poèmes du Hainaut de Clément. Parallèlement, un genre poétique semble s'imposer, progressivement, dans l'écriture historiographique de Jean, dont la postérité chez Clément n'est plus à démontrer : l'épître. La fortune de l'épître historiographique est antérieure à Jean Marot et commence à la fin du XV^e siècle avec la traduction des *Héroïdes* d'Ovide par Saint-Gelais, qui connut un grand succès à la cour de

¹²⁶ « Icy l'auteur son Epistre laissa / Et de dicter (pourtant) ne se lassa, / Mais en chemin la mort le vint surprendre / En luy disant : Ton esprit par deça / De travailler (soixante ans) ne cessa : / Temps est qu'ailleurs repos il voyse prendre. » (*Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 43.) Nous reviendrons dans notre dernière partie sur ce poème et les mystérieuses explications de Clément sur l'inachèvement de l'épître de Marignan.

¹²⁷ *Les Deux Recueils, op. cit.*, notes p. 295-296.

Charles VIII puis de ses successeurs. Britnell, à la suite de LeBlanc, décrit précisément l'ampleur de la mode épistolaire à la cour de Louis XII¹²⁸ : les *Héroïdes* circulent sous forme manuscrite et bientôt imprimée, avec de belles miniatures ou gravures, représentant les actions héroïques ou des femmes écrivant – sujet du reste assez rare, du moins avant Jean Marot. Cette traduction fixe en outre la forme de l'épître en vers aux décasyllabes à rimes plates. La Vigne (dans le *Vergier d'Honneur*) et Macé de Villebresme écrivent aussi des épîtres d'héroïnes éplorées, mais la première adaptation de grande ampleur de ces *Héroïdes* est donnée par Lemaire avec ses *Epîtres de l'Amant vert*. Le poète italien Fausto Andrelini connaît également un grand succès auprès d'Anne de Bretagne¹²⁹ en faisant parler sa protectrice à la façon d'Ovide, à l'occasion de la campagne de Louis XII contre Venise. Cette épître d'Andrelini est immédiatement traduite par Cretin sous le titre de *Epistre de Fauste Andrelin de Forby, royal poete lauree : en laquelle Anne, treglorieuse royne de France exhorte le trespuissant et tresvictorieux roy des François, Loys douziesme de ce nom, son mary, a ce que luy tant désiré et attendu vueille avancer son retour en France, apres la triumpante victoire par luy obtenue sur les Venisiens conquis*¹³⁰. D'Auton publie aussi à cette occasion trois *Epistres des estatx de France*. Le genre épistolaire héroïque connaît un regain à l'occasion de l'affrontement entre Louis XII et le pape : D'Auton écrit ainsi une *Epistre d'Hector au Roy*, à laquelle répond Lemaire avec une *Epistre du roy à Hector*. Bouchet, de son côté, fait écrire le feu roi anglais Henry VII à son fils Henry VIII pour l'inciter à soutenir les Français et non à s'allier contre eux. D'Auton compose enfin une *Epistre elegiaque par l'Eglise militante*, couronnant le succès de l'épître à la cour et son glissement vers les domaines de l'historiographie et de la propagande.

La forme épistolaire en contexte historiographique ou propagandaire n'est donc pas une création de Jean Marot et est le fruit d'un processus remontant à Saint-Gelais. La nouveauté tient en revanche dans le fait que l'épistolier est de moins en moins « héroïque », jusqu'à devenir le poète lui-même. Ce ne sont plus des animaux ni des personnages mythiques ou trépassés qui s'expriment, mais une voix qui se veut de plus en plus transparente. Sur les quatre épîtres recueillies par Defaux et Mantovani dans leur édition de Jean Marot, trois portent sur la campagne de 1515 : c'est dire à quel point ce genre est la fin de l'œuvre historiographique du

¹²⁸ LeBlanc, *Va Lettre Va : The French Verse Epistle (1500-1550)*, Birmingham (Alabama), Summa, 1995, en particulier p. 107-127 ; Britnell, « L'épître héroïque à la cour de Louis XII et d'Anne de Bretagne : le manuscrit fr. F.v.XIV.8 de Saint-Petersbourg », dans *L'analisi linguistica e letteraria. Actes du II^e colloque international sur la littérature en moyen français (Milan, 8-10 mai 2000)*, n° 1-2, 2000, p. 459-484 et du même auteur *Le Roi très chrétien contre le pape*, *op. cit.*, p. 237-268.

¹²⁹ Sur l'influence d'Andrelini sur le développement de l'épître héroïque en France, voir Godelieve Tournoy-Thoen, « Fausto Andrelini et la cour de France », dans *L'Humanisme français au début de la Renaissance. Colloque international de Tours*, Paris, Vrin, 1973, p. 64-79.

¹³⁰ *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 327-338. Les autres épîtres d'Andrelini seront traduites pour la reine par Macé de Villebresme.

poète de Caen. « Fin » est d'ailleurs à entendre au double sens de but à atteindre, mais aussi de terme au-delà duquel Jean Marot n'écrira pour ainsi dire plus de poème à vocation historique ou propagandaire¹³¹. Ces trois épîtres figurent dans le *Recueil Jehan Marot*¹³² et soulignent le goût du public pour cette forme poétique, qui influencera significativement l'écriture de Clément – lequel se présente une fois encore dans la continuité de son père.

De même que l'atelier des *Voyages* de Jean Marot a montré le perfectionnement d'une méthode historiographique, de même l'écriture de ces *Voyages* porte en elle les traces d'une vocation à la communication interpersonnelle, favorisant un esprit de liberté qui trouvera sa pleine expression dans le genre de l'épître choisi pour narrer la toute première campagne de François I^{er}. De fait, la figure de l'écrivain évolue entre les trois campagnes de Gênes, Venise et Marignan et passe d'un acteur maîtrisant l'architecture épictétique de son œuvre à celle d'un auteur soucieux de la réception de son œuvre et du ton qui convient à l'échange.

- ***Le Voyage de Gênes : les masques de l'acteur et de sa dédicataire***

Le Voyage de Gênes confronte la figure du poète travaillant à la cour, soucieux de plaire à sa protectrice, à la vocation historique de son œuvre, presque informative, ayant recours à l'autopsie. Cela est visible dès les premières pages, entre la dédicace à Anne de Bretagne et le début du récit de campagne versifié, qui s'ouvre par une vaste allégorie guerrière. En effet, alors que Jean Marot formule dans la dédicace une *captatio benevolentia* de rigueur¹³³, il annonce une œuvre de style modeste, ayant une fin plus récréative que morale ou sérieuse¹³⁴ :

[...] j'ay prins conclusion de descrire non en tel stille qu'il appartient, mais seulement en lourde et par trop basse forme ainsi que la grosseur de mon petit entendement la peu [*sic*] comprendre, pour seullement par quelque bien petite espace d'heure les grandes cures et sollicitudes de voz esperitz entroublir. (p. 84)

¹³¹ Voir les conclusions de l'article de Cornilliat (« La place du vers dans le travail historiographique des Grands Rhétoriciens », art. cité), que nous rejoignons par un autre chemin. Citons néanmoins les rondeaux sur la naissance du Dauphin, en 1518 (rondeaux XXVII à XXIX, *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 76-78) et « La responce de France et des estatz aux escrivains sedicieux », (*ibid.*, p. 44-52) mais qui pourrait dater aussi bien de 1513 que de 1523 en vertu de remaniements possibles et selon la façon d'entendre certaines allusions politiques.

¹³² Juste après « Le Doctrinal des Princesses », ce qui donne de Jean l'image d'un poète parlant au nom des femmes, pour les femmes.

¹³³ La critique a unanimement mis en exergue l'humiliation du poète, au-delà de ce qu'exige la *captatio benevolentia* ou de ce que font les poètes historiographes contemporains. Voir en particulier Defaux, « Une poétique d'historiographe : subjectivité, vérité et "rhétorique seconde" dans l'œuvre de Jehan Marot », art. cité, qui reprend des remarques figurant dans l'introduction des *Deux Recueils* de Jean Marot (*op. cit.*, p. LXVIII-LXXXIV) et dans Brown, *The Shaping of History...*, *op. cit.*, p. 47-51.

¹³⁴ Dans le balancement entre les « matieres graves » et la « chose plaisante à l'œil, recreative à l'esperit » (*Voyage de Gênes*, *op. cit.*, p. 83), Jean Marot prétend ne choisir que la deuxième option.

L'œuvre historiographique qui succède immédiatement contraste avec la modestie de cette annonce, puisqu'elle commence par une vaste période, qui s'étend sur dix vers, et qui présente les faits et gestes épiques de Mars toujours préoccupé par les affrontements militaires :

Alors que Mars vit affoiblir ses armes,
Paix avoir lieu, cesser bruit et vacarmes,
Harnoys mis jus, ses estandars ployez
Et ses vaisseaulx employez
A demollir villes, chasteaux ne murs,
Hors de l'esperoir des triumphes futurs,
Excogita les façons et manieres
De susciter ses souldars et banieres,
Qui ja avoyent esté par trop longtemps
Oultre son vueil sans debatz ou contens. (v. 1-10)

Si le recours à l'allégorie permet parfaitement d'atteindre le but récréatif que Marot s'était fixé, un tel ornement contraste toutefois nettement avec l'annonce d'une description de style bas, formulée dans la dédicace à Anne de Bretagne. La clé de lecture offerte dans ce paratexte était sinon erronée, du moins devait être comprise autrement. L'humble témoin qu'est Marot apparaît certes à plusieurs reprises dans *Le Voyage de Gênes*, et sa modestie souligne, *a contrario*, la grandeur de son sujet. La figure de la prétérition est particulièrement adaptée à ce jeu de contrastes, entre un écrivain imparfait et un roi dont la grandeur est inégalée. Ainsi Marot renonce-t-il à décrire exhaustivement la pompe entourant l'entrée de Louis XII à Pavie, dans *Le Voyage de Gênes* :

Touchant les mettres composez à sa gloire,
Jeux, personnages, banquetz et bones chieres,
Taire me vueil, car il est tout notoire,
Que impossibl'est qu'ung homme eust le memoire
De retenir tant d'œuvres singulières ;
Mais de descrire me plait bien les manieres
Des nobles dames de beaulté si tresplaines
Que bien sembloient deesses souveraines. (v. 801-808)

L'historiographe s'efface parmi un collectif d'« œuvres singulières », toutes composées à la gloire de Louis XII. Il en suggère ainsi le grand nombre, tout en rappelant son statut de modeste être humain à la mémoire faillible. Marot recourt peut-être ici à la prétérition pour éviter la description d'une énième entrée royale et ainsi conférer du dynamisme à son récit, tout en préservant son propos épideictique. Mais dans *Le Voyage de Gênes*, c'est surtout « l'acteur » qui organise le texte, structure l'alternance du récit allégorique ou autoptique, les prises de parole des différentes allégories (Gênes en particulier) ou du peuple génois. Le modeste écrivain de cour, tel que Marot se présentait dans la dédicace à Anne de Bretagne, témoin s'exprimant à la première personne, n'est finalement pas celui qui compose le récit du *Voyage de Gênes*, car sa mémoire est sujette à erreur. Il cède au contraire sa place à un acteur maîtrisant vers et prose, capable d'écrire en style

élevé, organisant et amplifiant une matière autoptique à l'aide d'interventions allégoriques et de discours épидictiques et moraux¹³⁵. Cette substitution est révélatrice de l'incompatibilité entre l'humble origine et la modeste condition de l'écrivain de cour et les hautes missions historiques et encomiastiques dont il est chargé. Le masque de l'acteur – étymologiquement celui qui agit, par opposition au petit serviteur paralysé par la crainte de déplaire – permet de réconcilier ces deux aspects de la fonction du poète de cour.

De l'autre côté de la chaîne de communication, se trouve Anne de Bretagne, à laquelle est dédiée une œuvre censée lui expliquer de façon particulièrement élogieuse les faits de son mari parti en expédition militaire. Dans son ouvrage *The Queen's Library : Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, Brown étudie les représentations d'Anne de Bretagne dans *Le Voyage de Gênes*, entre les vers et la prose liminaire de Marot et les enluminures de Bourdichon¹³⁶. Ces enluminures opposent en effet un espace masculin (celui de Louis XII), ouvert et militaire, à un espace féminin fermé, moins propre à la politique qu'à la prière. Brown montre comment cet espace féminin est à la fois celui de Gênes, maîtrisée (voire violée) par Louis XII et celui d'Anne de Bretagne. Comment comprendre alors ce rapprochement, qui n'est pas très élogieux pour la reine ? Tout d'abord, Brown suggère que *Le Voyage de Gênes* est moins adressé à la reine qu'à Louis XII lui-même et à la cour qui le soutient. Ensuite, la critique démontre que Marot suggérerait ainsi que Louis XII domine la cité étrangère de Gênes comme il domine Anne, qui ne s'est jamais cachée d'être plus duchesse de Bretagne que reine de France. Brown étaye cette idée en rappelant le contexte particulier des fiançailles rompues entre Claude de France et Charles de Habsbourg. Ces fiançailles, organisées par Anne de Bretagne, devaient préparer un mariage à l'étranger qui préserve l'indépendance du duché de Bretagne. Or Louis XII impose à son épouse le mariage avec le jeune duc de Valois, François d'Angoulême, alors probable héritier de la couronne. Marot rappellerait à la reine, avec son *Voyage de Gênes*, la dure réalité qui consiste à être une femme étrangère traitée par le roi de France : la domination de Gênes est mimétique du silence qui lui est imposé quant aux affaires politiques.

Dans le cadre de l'évolution générale et générique des récits de campagne de Marot, qui tendent vers l'épistolaire, la figuration imagée, métaphorique, de la réceptrice du texte semble être une première étape vers une communication interpersonnelle. Nous émettons cependant quelques nuances quant aux conclusions que Brown tire de ses analyses. En effet, au moment de

¹³⁵ Sur la façon dont l'historien se fait poète allégorique pour accéder à une plus haute compréhension des événements, voir François Cornilliat, « "L'erreur Pigmalion" : politique des couleurs dans le *Voyage de Gênes* de Jean Marot », dans *Passer les monts*, éd. Jean Balsamo, Paris, Champion, 1998, p. 177-196.

¹³⁶ Cynthia J. Brown, *The Queen's Library*, *op. cit.*, « Political Tensions and Contradictions in Jean Marot's *Voyage de Gênes* : Ambiguous Images of Female Modes of Empowerment », p. 81-107.

rédigé *Le Voyage de Gênes*, en 1507, Jean Marot vient seulement d'entrer à la cour d'Anne de Bretagne, certainement à la faveur de *La vraye disant advocate des Dames*, qu'il a composée vers 1505-1506. Dans ce texte, il se fait littéralement la voix des femmes¹³⁷ : on a du mal à penser qu'un an plus tard, le poète devait déjà prendre le parti des hommes et rappeler à la protectrice pour laquelle il a tant d'admiration le silence et la soumission que suppose sa place aux côtés de Louis XII... Quoique sans doute réaliste, le point de vue que Brown prête à Jean Marot serait assez peu élogieux envers sa protectrice. À l'inverse, il est exclu de penser que l'historiographe critiquerait la violence de Louis XII, à travers sa politique intérieure et extérieure.

Selon Hearne¹³⁸, ces miniatures auraient au contraire pour fonction de montrer l'influence politique d'Anne de Bretagne sur Louis XII, à un moment où il était notoire que le roi était sous le charme de la génoise Thomassina Spignola, dont les attraits auraient motivé la clémence du roi à l'égard de la cité révoltée. En représentant les symboles du couple royal sur la tunique de Louis XII, Bourdichon en fait un chevalier partant au combat pour l'honneur de sa dame (la reine) et non un roi matant brutalement une révolte. La clémence de Louis XII serait alors motivée par Anne. De même, la symbolique mariale servant à représenter la reine, si elle n'a pas de quoi étonner, renforce cette idée. Même loin du front, les valeurs et le combat politique d'Anne portent leurs fruits. L'histoire dément également l'idée que la reine était aussi soumise que Marot la présenterait selon Brown. Le mariage avec Charles VIII était certes celui d'une jeune duchesse vaincue par les Français, mais Anne de Bretagne retrouve rapidement sa force morale et politique une fois mariée à Louis XII, et lui impose, dans son contrat de mariage, toutes les garanties nécessaires pour préserver l'indépendance de son duché. Si les fiançailles de Claude de France avec François d'Angoulême sont une concession de sa part, la reine ne sombre cependant pas dans l'inaction et la soumission.

Comment expliquer la contradiction de ces représentations de la reine (et des analyses qui en découlent) ? Quelle valeur pourrait-on alors donner au rapprochement suggéré par *Le Voyage de Gênes* entre la ville domptée et Anne de Bretagne ? La comparaison entre la reine et Gênes est certes suggérée mais surtout hypothétique : Anne pourrait être soumise comme la ville que vient dompter le roi, mais elle ne l'est pas. Le mariage entre Louis XII et la duchesse de Bretagne pourrait être une alliance forcée, mais ce n'est pas le cas. C'est du moins ce que suggère l'« Epitaphe de la feuë Royne Anne ». En effet, lorsque l'historiographe propose une courte

¹³⁷ Defaux souligne bien que Jean Marot s'y présente, avec la plus grande humilité, comme « *la vraye disant* » et non comme un homme (*Les Deux Recueils, op.cit.*, p. lxxiii ; repris dans « Une poétique d'historiographe », art. cité).

¹³⁸ « *Le Voyage de Gênes : The Queen's Perspective* », dans *Art et Littérature, Le voyage entre texte et image*, éd. Jean-Loup Korzilius, Rodopi, 2006, p. 61-85.

biographie de sa regrettée protectrice, il écarte explicitement l'hypothèse d'une relation conflictuelle, basée sur un rapport de force inégal (une « guerre trop amère »), entre Anne et ses époux successifs pour au contraire mettre en valeur l'amour qui les unissait :

Ayant dans le treziesme, estant sans pere [ne] mere,
De par Charles Huictiesme, eu(st) guerre trop(t) amere.
Neantmoins ne vainquist : Amour seul fust vainqueur,
Quant deux corps il conquist, où ne laissa que ung cueur.
D'amour tant les combla, que la fleur lilliale
A l'hermyne assembla en couche nuptiale.
[...]
Mort print en ses liens Charles, qui deceda,
Puis Loys d'Orleans apres luy succeda,
Lequel, bien congnoissant l'honneur, vertu noblesse,
Et renom florissant d'icelle grant princesse,
Pour espouse la print d'amour loyalle et bonne,
Et par ainsi reprint royal sceptre et couronne. (v. 5-10 et 15-20)

Cette représentation pacifiée des accords matrimoniaux est très conventionnelle, surtout dans le contexte éminemment épideictique de la déploration funèbre. Cependant ces vers rappellent combien il serait fort peu élogieux de présenter l'alliance du roi et de la reine comme un conflit d'intérêts permanent. Comment alors peut-elle être à la fois une femme comme Gênes et échapper à la soumission que lui impose Louis XII ? Une fois encore, la réponse se trouve dans l'« Epitaphe de la feue Royne Anne », qui la décrit comme « un cueur viril assiz en corps de dame » (v. 21). Les enluminures de Bourdichon représentent le « corps de dame » d'Anne de Bretagne : il est en France, dans des espaces clos, s'adonne à la lecture et à la prière. La reine ne saurait partir en campagne militaire comme son époux. Mais Jean Marot distingue le « corps » d'Anne de son « cueur viril », présent sur les armes du roi : son tempérament n'est pas celui des femmes ou de Gênes, lâche, soumis et honteux¹³⁹. La reine affirme ses vues politiques dans une relation harmonieuse avec le roi. Dans l'étude des déplorations funèbres et épitaphes de Jean Marot, nous avons montré que le poète de Caen insistait sur la préservation de l'indépendance de la Bretagne, idée chère à sa protectrice, par opposition à Clément qui évacuait cette question politique dans son épitaphe de Claude de France. Contrairement à Gênes, Anne de Bretagne garde un poids politique, attribut pourtant masculin. Certes la pensée de Jean Marot peut avoir évolué entre 1507 et 1514, année de la mort de la reine. Mais dans *Le Voyage de Gênes*, le rapprochement visuel des représentations de la ville soumise et de la reine étrangère restée en France semble surtout avoir pour fonction de mesurer, dans un geste profondément épideictique,

¹³⁹ Un tel contraste entre un corps féminin et une force d'âme masculine est un éloge que Clément réutilisera à des fins galantes, dans l'élégie XX : « Mais vous Amye avez en corps de Dame / Ung cueur viril » (OP1, p. 268-270, v. 83-84). Il surenchéra dans le dizain « Du Monstre », en ajoutant à ces deux qualités décrivant Marguerite de Navarre une « teste d'Ange » (OP2, p. 205, v. 9-10).

tout ce qui distingue moralement ces deux figures féminines. L'historiographe suggère ainsi combien Anne de Bretagne est au-delà du standard féminin.

Entre un « je » encore masqué – dont la profonde humilité est transfigurée par la poésie de « l'acteur » – et un « tu » plus métaphorique que réel – apparaissant à la faveur d'un rapprochement contrasté et élogieux de la destinatrice et de l'objet de la quête martiale de son époux –, c'est un système de communication encore très crypté et finalement assez peu fonctionnel que Jean Marot met en place. Le récit de campagne et l'éloge de la destinatrice sont superposés mais ne fusionnent guère, de même que « l'acteur » est tantôt poète allégorique, tantôt humble témoin des événements¹⁴⁰. Les contours des facettes de son autorité (historique, poétique) sont encore très marqués ; les frontières seront plus poreuses deux ans plus tard, à l'occasion du *Voyage de Venise*.

- ***Le Voyage de Venise* : « l'auteur » omniscient**

À bien des égards, Jean Marot perfectionne son art historiographique de l'un à l'autre *Voyage*. Dans le récit de la campagne contre Venise, la figure de l'historien est réconciliée avec celle du poète de cour et, quoique le schéma de communication personnelle avec Anne de Bretagne ne soit encore qu'imparfaitement établi, Marot se montre de plus en plus attentif à la réception de son texte par sa protectrice.

Alors que dans *Le Voyage de Gênes* l'humble représentation du poète de cour, modeste témoin des événements, contrastait fortement avec le poète allégorique, dans *Le Voyage de Venise* ces deux figures ne s'excluent plus mutuellement. Non seulement Marot ne rédige plus de prologue rappelant sa condition d'humble serviteur¹⁴¹, mais il ne reconduit pas non plus les longues explications allégoriques et mythologiques de la guerre : Mars n'est plus que brièvement évoqué

¹⁴⁰ Brown (*The Shaping of History...*, *op. cit.*) et Armstrong (*The Virtuoso Circle*, *op. cit.*, p. 160-163) soulignent toutefois le tour de force de Jean Marot qui concilie malgré tout en un seul prosimètre ces deux facettes du travail historiographique qu'André de la Vigne, à l'occasion de l'expédition de Charles VIII à Naples, avait divisé en deux textes : *La Ressource de la chrestienté* et *Le Voyage de Naples*.

¹⁴¹ Dans le recueil des *Deux Heureux Voyages de Gênes et de Venise* (Paris, Roffet, 1533) réalisé par Clément Marot, figure un prologue en prose au *Voyage de Venise*. Or la critique (Trisolini dans son édition qui n'en parle même pas, Defaux dans *Les Deux Recueils* p. XC, Rigolot dans *Œuvres complètes*, t. 2, p. 457 et enfin Berthon, *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 231-232) s'accorde à dire que ce prologue, qui reprend les *topoi* des paratextes de Jean, est de la main de Clément : non seulement il n'apparaît pas sur le ms. n.a. fr. 11679 de la Bnf du *Voyage de Venise* (antérieur à 1520) mais en outre, pour reprendre les arguments de Berthon, le lieu de l'immortalité et la figure du poète qui y est projetée évoquent plus Clément que Jean. Sandra Provini évoque toutefois ce prologue dans « Le renouveau du poème héroïque en France au début de la Renaissance : *Le Voyage de Venise* de Jean Marot (1509) » (*L'épopée en vers dans la littérature française du XVI^e au XIX^e siècle*, dir. Jean-Marie Roulin, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 65, mai 2013, p. 261-276), sans en questionner l'authenticité.

au début du *Voyage de Venise*, de même que l'allégorie de la Paix, et l'historiographe ne représente pas la ville comme une femme soucieuse des tensions entre ses enfants Noblesse, Peuple et Marchandise¹⁴². Le récit de l'expédition de Venise est plus exhaustif, plus long et chargé de détails qui peuvent nuire à la compréhension symbolique des événements, d'autant que l'allégorie ne vient plus en garantir la bonne réception épideictique et morale. Cependant cette longueur et cette éventuelle absence de repères interprétatifs sont compensées par la présence de variations métriques structurant le récit ou au contraire facilitant les transitions entre séquences autoptiques et explicatives – ainsi que par les poèmes brefs, facilement détachables de la grande œuvre, mémorisables, diffusables à des fins de propagande, que nous avons étudiés plus haut.

La première et la plus visible de ces variations dans l'écriture du *Voyage de Venise* repose sur l'alternance du vers et de la prose. Dans le *Voyage de Gênes*, la prose servait au discours liminaire d'humilité de l'acteur et ensuite à relancer l'allégorie par l'introduction de nouveaux personnages (Honte, puis Désespoir et Raison) et de nouveaux décors (« la chambre de vraye Congnoissance »). Dans *Le Voyage de Venise*, la prose ne sert plus aux commentaires paratextuels ou allégoriques de l'œuvre. Au contraire, elle rend compte de la matière brute des faits, en retranscrivant les discours d'ambassadeurs. Ainsi, l'envoyé de Louis XII Montjoye s'adresse non pas à Venise mais à ses représentants (« Cappitaine », « Potestat », p. 50, regroupés par l'« auteur » dans ses intertitres sous l'expression « ceulx de Venise ») en prose. La réponse de ces derniers est également retranscrite en prose, de même que l'échange entre l'ambassadeur royal Montjoye et le duc de Venise, renforçant ainsi le réalisme de ces discours. Ces échanges sont intégrés à la trame narrative et poétique par l'« auteur » – ainsi que l'historiographe Jean Marot se nomme désormais – qui orchestre les prises de parole par ses intertitres et ses quelques vers expliquant les circonstances des discours, afin d'en garantir la bonne compréhension historique et donc morale. Ainsi, le vers se substitue à l'allégorie pour donner sens à des événements seulement recueillis, qui restent en prose. Plus économique que cette dernière, l'emploi du vers tout au long du *Voyage de Venise* permet de réconcilier modeste poète et historiographe dans un même geste de récréation (puisque tel était le projet de Marot défini dans le prologue du *Voyage de Gênes*) et d'interprétation¹⁴³.

D'une toute autre manière, la *variatio metrica* qui caractérise *Le Voyage de Venise*, par opposition au *Voyage de Gênes*, met en valeur les différents gestes du poète historiographe¹⁴⁴ : les changements de mètre et de strophe scandent les différents moments de la chronique,

¹⁴² Point déjà relevé par Brown dans *Shaping the History...*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴³ C'est donc au nom du même critère d'économie que celui qu'invoquait La Vigne dans son *Voyage de Naples* pour écrire en prose que Jean Marot soutient sa préférence pour le vers.

¹⁴⁴ Voir Brown, *Shaping the History...*, *op. cit.*, p. 64-66.

s'accélérent de façon euphorique lors du récit de l'entrée de Louis XII à Milan. Les décasyllabes sont plutôt narratifs, tandis que les petites strophes accélèrent le rythme ou les alexandrins lui donnent de l'ampleur (pour un récit de bataille par exemple). Le rondeau, forme circulaire, marque par exemple un arrêt sur la tristesse de la reine ou fait le bilan sur un événement. Brown interprète cette *variatio metrica* comme une façon de souligner, de délimiter les différents gestes de Marot qui est tantôt poète, tantôt panégyriste, tantôt témoin et tantôt historien interprétant les faits. Mais ces changements de mètre permettent également d'estomper les frontières entre ces différentes fonctions de l'écrivain. Différents passages en témoignent. Par exemple, Marot compose à l'orée de son récit de campagne un bref traité « De la fondation de Venise et des loix et meurs des Venitiens » – qui n'est pas sans annoncer *La Légende des Vénitiens* de Lemaire. Dans cette séquence, l'histoire lointaine sert une propagande non voilée. Elle est composée de neuf treizains de décasyllabes, et chacune des strophes isole le dernier vers, par la syntaxe – c'est une phrase à lui seul – et par le ton, souvent exclamatif¹⁴⁵. Ce vers en forme d'épiphonème résume les faits ou explicite le jugement moral dépréciatif à porter sur les Vénitiens : « Necessite met les lasches en œuvre ! » (v. 477), « En tel façon creurent et pullulerent. » (v. 490), « Gens vitieux font de vice vertu ! » (v. 503) ou encore « Malle herbe croist trop plus que l'on ne veult ! » (v. 516) en sont quelques exemples. Ces énoncés presque proverbiaux sont aussi un rappel de Jean Molinet, qui y avait très fréquemment recours pour terminer ses strophes. Ce traité « De la fondation de Venise et des loix et meurs des Venitiens » est rattaché à l'ensemble du récit de campagne par le fait que la même structure strophique est utilisée ensuite pour raconter comment Louis XII s'est allié avec les autres monarques européens pour récupérer les villes prises par Venise, et comment la mobilisation des soldats français s'est faite dans l'enthousiasme général¹⁴⁶. On retrouve un procédé semblable lorsque Marot rompt le fil du récit de l'expédition contre Venise pour représenter la joie de la cour à l'annonce de la victoire de Louis XII à Agnadel. Ce faisant, il passe des alexandrins à une alternance de décasyllabes et de tétrasyllabes. En revanche, le retour au récit vénitien est soudé à cette digression courtisane par le fait que Marot reconduit l'emploi des vers hétérométriques pour raconter l'arrivée de Louis XII à Carvas, qui essaye vainement de lutter

¹⁴⁵ En revanche, le schéma strophique des rimes (aabaab/bccdcd) soude parfaitement ce dernier vers au reste de la strophe. Ce schéma strophique illustre de façon microscopique, le fonctionnement global de la *variatio metrica* du *Voyage de Venise*, qui est un jeu de ruptures et de soudures destinées à regrouper les différents gestes poétiques et historiographiques sous la figure unique de l'« auteur », tout en préservant les spécificités et ainsi en garantissant la portée informative et épique de chacun de ces gestes.

¹⁴⁶ Sandra Provini (« Le renouveau du poème héroïque en France au début de la Renaissance... », art. cité) interprète cette vaste analepse historique comme un reflet de l'*ordo artificialis* de l'épopée, genre narratif dont les traces affleurent dans l'écriture du *Voyage de Venise*.

contre le roi vainqueur. Ainsi, et l'on pourrait multiplier les exemples à l'envi, la *variatio metrica* qui caractérise *Le Voyage de Venise* permet de réconcilier les différentes figures de l'écrivain.

Du *Voyage de Gênes* à celui de Venise, « l'acteur » a cédé la place à un « auteur », témoin et poète, et plus exactement poète parce que témoin : les ornements poétiques ne sont plus un ajout visant à expliquer, glorifier une matière historique brute, issue de l'autopsie, mais ils sont désormais la matière même d'une histoire glorieuse. Le récit de la bataille d'Agnadel, et en particulier le moment où l'armée française anéantit les forces vénitiennes, en offre un exemple :

Là peut-on veoir, de ce bien me recors,
D'ung seul regard, plus de troys mille corps
Soillez, broillez de leur sang, pluye et fanges,
Nudz estanduz sans draps, linges et langes
Et les bastons du Roy tres chrestien
Tains et rougis du sang Venitien. (v. 2521-2526)

Le chroniqueur insiste sur la qualité de sa mémoire au moment où les nombres semblent – mais ne sont pas – hyperboliques et où l'écriture, par les jeux d'allitérations et d'assonances (« soillez, broillez », « linges et langes » ou « nudz estanduz ») se fait plus poétique, et prend le risque de s'éloigner d'une vérité conçue comme transcription transparente des faits. Pourtant, l'humble témoin et l'historiographe élogieux ne sont qu'une seule figure ici, et leur conjointure accroît justement la précision du récit autant que son potentiel épideictique. Cela est surtout vrai pour le *Voyage de Venise*, car celui de Gênes distinguait encore autopsie et allégorie, les faits et leur signification. Dans le second récit de voyage de Marot, *delectatio* et désir de faire vrai, de coller à une splendide réalité sont réconciliés. D'ailleurs Clément Marot, lorsqu'il publie ces *Voyages* en 1533, appose un prologue où cette authenticité est mise en valeur. Pour *Le Voyage de Gênes*, pourtant plus volontiers allégorique que celui de Venise, l'ampleur du projet historiographique est rappelée derrière une *excusatio* portant seulement sur le style¹⁴⁷ :

La description desquelz [heureux voyages de Louis XII] la premiere est non enrichie ne decorée de rhetorically sentence ou faconde oratoire, mais remplie de squalide et barbare squabrosité, contenant neantmoins sans en riens trespasser les metes de victorieuse verité, les causes motives, les tresdiligentes militaires conduictes et les debellatoires effectz de la sienne (et doncques vostre) tresglorieuse et trestriumphante victoire de Genes. (p. 458)

Les différentes marques de modestie du poète ne doivent pas faire illusion sur l'ambition de l'humble poète de réaliser une histoire totale, qui superpose (sans les confondre) les faits et leurs « causes motives », description et compréhension. Le projet du *Voyage de Venise* semble moins ambitieux. Il s'agit pour Jean Marot :

[...] d'ourdir et tistre selon mon stile inferieur et bas, l'autre et second conquest, composé non d'eloquente structure, toutesfois de vraye historialle et non fabuleuse narrative ; car à ce, par

¹⁴⁷ Clément Marot, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 457-458.

vostre tresbening commandement, j'ay presentialement assisté puis le depart du Roy jusques à son heureux et tresdesiré retour. (p. 458)

Imaginer les causes et les conséquences des faits ne suffit plus : il faut déterminer de la plus exacte façon possible ce qui est, plus exactement ce que le poète a vu. L'histoire se limite désormais à l'expression d'un point de vue, et c'est précisément cette limite qui en garantit la vérité et la dimension épideictique. Il n'est pas douteux que la progression ainsi mise en valeur de l'un à l'autre voyage, que Clément signale dans une édition de Jean contemporaine de ses propres recueils, a pour fonction d'inscrire la démarche du fils non en accord, mais en continuité avec celle du père. On voit ainsi comment la figure du « je » est réconciliée dans ses fonctions de témoin, d'autorité historiographique et d'humble poète au service de la reine.

Elle ne néglige pas, enfin la dimension épideictique du récit de voyage. La première personne de Jean Marot, historiographe *assertor*, sert autant à prouver la vérité du récit historique qu'à appuyer l'éloge de Louis XII : les fonctions démonstrative et délibérative sont indissociables. La première personne du témoin apparaît lorsque le chroniqueur se défend d'inventer des faits pourtant peu vraisemblables et trop explicitement à la gloire de Louis XII. Marot se met à la place du lecteur pour cerner et combattre son incrédulité, ce qui concourt à renforcer l'éloge d'un roi dont les actions sont sans commune mesure avec les attentes d'un être humain, lecteur « normal ». Ainsi, la première personne montre l'écrivain à sa table de travail, incapable de rendre à sa juste mesure la grandeur des événements qu'il raconte, des personnages qu'il décrit. La prétérition, à l'occasion de l'entrée de Louis XII à Milan, est évidemment élogieuse :

Impossible est coucher en prose ou en vers
Les pompes grans qui pour lors furent faictes. (v. 3753-3754)

Ces prétérations appuient l'éloge de Louis XII et de son armée, tout en maintenant la posture humble (topique) de l'écrivain et sa qualité de témoin véridique, qui se limite aux événements et n'est jamais ni en deçà, ni au-delà. Contrairement au *Voyage de Gênes* où le poète rappelait sa qualité d'humain en montrant la faillibilité de sa mémoire, ici ce sont les limites de l'art de l'historiographe qui sont questionnées : prose ou vers, l'écriture ne suffit pas à l'éloge. Cette incapacité – feinte – à décrire en des termes suffisamment élogieux l'expédition italienne de Louis XII apparaît à la fin du *Voyage de Venise*, sous forme d'*excusatio* :

D'en parler plus, pour le present, je cesse,
Car, à vray dire,
Le seul penser vous en peult mieulx instruire
Que mes escripz et à tant doit suffire [...]. (v. 4081-4084)

Au terme du récit de voyage, l'éloge va de soi et le chroniqueur peut s'effacer. Le message de propagande est passé.

De l'autre côté de la chaîne de communication, une évolution entre *Le Voyage de Gênes* et celui de Venise fait également tendre l'écriture historiographique de Marot – avec ses impératifs de vérité, de moralité, d'humilité et d'éloge – vers le genre épistolaire. En effet, Marot insère les réactions d'Anne de Bretagne face à l'expédition de Louis XII. Au début du *Voyage*, celles-ci semblent simplement relever du travail du témoin qui donne en contrepoint du départ glorieux des hommes le tableau de la tristesse de leurs épouses. Anne est alors moins la destinataire privilégiée du texte que le parangon de toute douleur au départ du roi, qu'elle soit populaire ou féminine. Quand Louis XII quitte Lyon pour rejoindre Grenoble, l'historiographe représente la volonté populaire de soutenir la campagne du roi, car petits et grands sont autant affectés par les agressions de Venise. Mais l'angoisse du peuple face à cet affront est doublée d'une angoisse personnelle dans le cas de la reine Anne :

Encor n'est riens envers la grant detresse
De nostre bonne et loyalle maistresse [...].
Pour ces raisons, en douleur vehemente,
Son cueur Royal, jour et nuyt, se tourmente,
Sentant le jour du depart approcher,
Lequel tant plus s'approche et plus augmente
Ses grans douleurs, car brief se voit absente
De to[u]t le bien qu'au monde tient plus cher.
Lors elle veult son voyage empescher,
Considerant l'yssue dangereuse,
De dur estour en bataille doubteuse ;
Ce que ne peult, mais fault abandonner
Le sien mary, dont elle est angoisseuse,
Bien congnoissant qu'en guerre perilleuse
Seur est l'aller, douteux le retourner. (v. 738-739 et 751-763)

La reine traduit la crainte de voir partir Louis XII que ressent le peuple et l'affection qu'il porte à son roi. Peut-être faut-il voir dans l'hypothèse qu'elle chercherait à retenir Louis XII l'expression de son point de vue politique sur les événements, mais que le poète traduit en des termes courtois. Plus loin, lorsque Louis XII quitte la reine à Grenoble, Marot est le témoin non seulement de sa douleur, mais aussi de toutes les autres femmes voyant leur mari partir en guerre :

Lors eussiez veu dames et damoiselles
Avec leur Dame en douleur, pleurs et plains,
Car, quant le chef porte peines cruelles,
Impossible est que les membres soient sains. (v. 902-905)

La « douleur » opère ici un mouvement inverse, puisqu'elle part du « chef » pour s'étendre aux « membres ». Cette conception vitaliste du corps politique est topique et suggère le lien entre les émotions féminines et l'attention au peuple. Pour l'heure, notons que l'historiographe, dans son

tableau héroïque du départ de Louis XII, inclut d'autres protagonistes, qui ne sont pas forcément militaires. L'ensemble constitue une image contrastée mais toujours autorisée par la figure du témoin et toujours à la gloire du roi et de son expédition. Toutefois ce contrepoint devient ensuite un déplacement géographique brutal que n'autorise plus la seule figure de l'historiographe comme témoin des événements. En effet, Marot explique ce que font la reine et sa cour au moment où le roi et lui-même sont en Italie :

En celluy temps, dedans Lyon, estoit
La Royne, las, qui tousjours lamentoit
Pour les regretz que son las cueur portoit
Incessamment,
Car, par escriptz, savoit certainement
Comment le Roy passa tres hardiment
La rive d'Ade et comme franchement
A son camp mis
A deux mille pres de ses ennemys.
[...]
Parquoy ne fut heure, jour ny espace
Que vers le Ciel ne levast cueur et face,
Priant Jesus que ce hault bien luy face
Donner victoire
A son espoux, des François l'heur et gloire.
Après s'en va en temple et oratoire
Dire oraisons, fai[re] maint riche offertoire
En plusieurs lieux. (v. 1662-1670 et 1686-1693)

Le modalisateur « certainement » peut encore laisser supposer que l'historiographe qui s'exprime est toujours aux côtés de Louis XII en Italie et qu'il imagine ce que ressent la reine, suggérant d'une part la perfection du couple royal, où les tâches martiales et religieuses sont rigoureusement réparties et observées, d'autre part que la victoire à venir de Louis XII est l'œuvre de Dieu sollicité par la reine – l'attribution des victoires à Dieu, qui soutient le roi lorsque sa cause est juste, étant topique dans l'historiographie médiévale et renaissante. Mais lorsque Marot représente la reine à l'annonce de la victoire d'Agnadel, rien dans ses vers ne laisse entendre que l'historiographe est à la cour à ses côtés. Son point de vue est à ce moment sinon omniscient, du moins rétrospectif :

Mais, dessus tout, ceste noble Princesse,
Royne de France,
Voyant l'escrit, qui donnoit congnoissance
De la victoire, eut telle esjouyssance
Qu'au lieu de pleurs, dont avoit jouyssance
Par cy devant,
Va tout soulas et plaisir recevant.
Après s'e[n]quiert au poste ou poursuyvant
De tout le faict, lors luy met en avant

Comme le Roy,
 Son cher espoux, a mis en desarroy
 Venitiens, leur donnant tel effroy
 Que seize mil et plus gisent pour vray
 Mors estenduz.
 Lors, vers le ciel, a mains et braz tenduz [...]. (v. 2634-2648)

Marot représente la réception des nouvelles du front à la cour¹⁴⁸. Mettant ainsi en valeur la destinatrice de son texte au cœur même de celui-ci, l'historiographe rompt avec le pacte autoptique qu'il avait pourtant mis en place¹⁴⁹. Cette rupture est, on l'a vu, lissée par le travail sur la *variatio metrica*, qui unit dans le mètre et la forme le récit de l'expédition vénitienne et sa réception à la cour. Valorisant l'adresse directe que l'humble poète fait à sa reine, il transgresse la linéarité de son récit de campagne. Dans ce tableau de la cour recevant des nouvelles du front, l'historiographe en profite pour mettre en valeur son art écrit aux dépens de rumeurs erronées :

A l'une on dit que d'estoc ou de taille
 L'ung y est mort, l'autre enclos en muraille
 Tenant prison, l'autre donna, sans faille,
 Au beau travers.
 Bref, on y fait des comptes tant divers
 Que verité souvent est à l'envers.
 Ainsi disent, les couars et pervers
 Sont plus hardis. (v. 2668-2675)

« On dit » et « comptes divers » s'opposent à l'écrit, réfléchi et véridique. C'était déjà le cas aux vers 1666 (« par escriptz, savoit certainement ») et 2636 (« Voyant l'escript, qui donnoit congnoissance ») cités plus haut. Le *medium* qu'emploie la reine pour répandre la bonne nouvelle n'est d'ailleurs autre qu'épistolaire :

Lettres, adonc, par toute France envoie,
 Où doucement à prier Dieu convoye
 Grans et petitz et faire feu[x] de joye
 En divers lieux ;
 Ce que le peuple a fait de cuer joyeux
 En louant Dieu, qui leur a, des haulx cieulx,

¹⁴⁸ Ces vers ne sont pas sans rappeler ceux que traduit Cretin à partir de Fausto Andrelini, dans son *Epistre [...] en laquelle Anne, treglorieuse royne de France exhorte le trespuissant et tresvictorieux roy des François, Loys douziesme de ce nom, son mary, a ce que luy tant désiré et attendu vueille avancer son retour en France, apres la triumpante victoire par luy obtenue sur les Venisiens conquis* : « Je receu joye a l'heure, si feconde / Que langue n'est tant diserte et faconde, / Ne bouche aussi, qui bien sceust reciter / Le grand plaisir que me feys susciter. / Incontinent l'habit de deuil delaisse, / En reprenant vestemens de lysesse : / [...] / Et en mes dois mys anneaulx de valleur / Pour donner fin a la mienne douleur. » (*Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 355-336, v. 275-286).

¹⁴⁹ Pour Proveni (« Le renouveau du poème héroïque en France au début de la Renaissance... », art. cité) ce mélange de deux fils narratifs porte le souvenir des romans médiévaux ou des changements de plans des épopées antiques, notamment de l'*Iliade*.

Transmis ung Roy, qui les rend glorieux
Par ses haulx faitz. (v. 2652-2659)

La lettre est ici associée à une parole féminine, « douce », unissant « Grans et petiz » dans la célébration de la « gloire » royale. Ces points sont essentiels pour comprendre les implications idéologiques de ce choix formel du père comme du fils Marot. Déjà, ces lettres d'Anne de Bretagne préfigurent la forme que prendra la rédaction du prochain heureux voyage auquel assistera Jean Marot : un récit épistolaire directement adressé à Claude de France.

Dans le *Voyage de Venise*, Jean Marot est un « auteur » réconcilié avec toutes ses fonctions contradictoires, mais reste cependant un témoin surplombant des événements, omniscient. Il montre par ces représentations de la reine Anne combien son récit est travaillé, composé après les événements, même si l'insertion de pièces brèves et la *variatio metrica* marquent les différentes fonctions de l'écrivain et les différentes strates temporelles de l'écriture. Mais le souci qu'il témoigne pour la réception de son texte, qui met en valeur le lien direct et scripturaire entre le poète et sa reine, au détriment des autres lecteurs, voire de l'apparat historiographique et courtisan, distingue résolument *Le Voyage de Venise* de celui de Gênes. Il le fait tendre vers une écriture épistolaire (les dimensions de dialogue et d'écrit étant essentielles) qui n'est pourtant pas celle des épîtres héroïques alors à la mode à la cour de Louis XII mais qui au contraire valorise une sincérité, une transparence proprement féminines. Ce glissement sera complet, sous différentes modalités, à l'occasion du troisième heureux voyage dont Marot est le témoin : celui de François I^{er} à Marignan.

- **Les lettres de Marignan : le cœur des dames et celui du poète**

Le récit du voyage de Marignan par Jean Marot prend la forme de différentes épîtres : « Epistre des dames de Paris au Roy François premier de ce nom estant delà les monts, et ayant deffaict les Suisses », « Epistre des Dames de Paris aux Courtisans de France estans pour lors en Italye » (que l'on évoquera ici, malgré sa faible teneur historiographique, dans la mesure où elle fait écho à l'épître précédente et à la campagne de Marignan) et « Commencement d'une Epistre de Jehan Marot à la Royne Claude, en laquelle epistre (si mort luy eust donné le loisir) il avoit délibéré de descrire entierement la deffaicte des Suisses au Camp sainte Brigide ». Le choix de la forme épistolaire s'impose comme un aboutissement de la poétique historiographique de Marot, même si la rédaction de deux épîtres au nom des femmes semble encore constituer une étape intermédiaire vers l'avènement de l'épître à la fois personnelle et historiographique. Cependant, comme on le verra, le recours au masque féminin pour parler de l'histoire n'est pas, en soi, dénué de toute portée poétique et idéologique.

L'étude de ces épîtres ne peut se passer de quelques remarques préliminaires sur leur authenticité et sur les éventuelles interventions de Clément Marot qui les édite en 1534. Aussi nous permettons-nous d'ajouter nos conjectures à des questions d'authenticité en grande partie insolubles¹⁵⁰. Tout d'abord, seule l'« Epistre des Dames de Paris aux Courtisans de France estans pour lors en Italye » nous est connue par un manuscrit antérieur au *Recueil Jehan Marot de Caen*¹⁵¹. Et la version qui figure sur le manuscrit Gueffier, BNF Rothschild 2964 est si différente – dans sa composition, son titre voire son ton – de celle que publie Clément, qu'il est tentant d'y voir les interventions d'un fils corrigeant des faiblesses – ou des excès – de son père. En effet, les éditeurs Defaux et Mantovani relèvent que nombre des modifications visent à adoucir les grivoiseries parfois obscènes de la version manuscrite et supposent que Clément aurait voulu ainsi donner à la postérité une image de Jean plus délicate, plus en accord avec les femmes et leurs valeurs. Les éditeurs appuient cette hypothèse en rappelant le récent litige de Clément Marot avec les Dames de Paris :

Il nous semble, dans cette perspective, opportun de rappeler qu'en 1529 Clément Marot avait eu maille à partir avec certaines Dames de Paris à vrai dire assez grincheuses, qu'il avait déjà composé une épître assez mordante à leur intention (*OPCI*, p. 284-90) et qu'il pouvait donc lui sembler tout naturel d'en composer une seconde sous le nom de son père – de ce père dont les grincheuses en question avaient sottement et très méchamment osé attaqué la mémoire, lui reprochant de n'avoir été qu'un gueux, un vilain « mocqueur », un obscur et misérable « farseur ». Quelle occasion, donc, s'offrait au fils, fin 1533, de rappeler à ses lecteurs que son père avait toujours été l'infatigable et « vray disant advocat des Dames » ; et de souligner du même coup, de façon indirecte mais claire, l'ingratitude de celles qui n'avaient pas hésité à traîner dans la boue le nom de « feu [s]on Pere honoré » (*OPCI*, p. 288, v. 137). Le ms. Gueffier contient d'ailleurs, au fol. 125r, un rondeau très révélateur des tensions qui, en 1529, avaient existé entre ces Dames et maistre Clément au sujet des « gracieux adieux ». (p. 292)

Le rappel de ce contexte de tensions avec les Dames de Paris place sous une lumière particulièrement intéressante l'édition du recueil des œuvres de son père par Clément. Mais dans l'hypothèse d'un dialogue avec les Dames de Paris (quatre ans après les échanges de textes houleux, ce qui semble déjà beaucoup), la présence du « Doctrinal des Princesses » au début du recueil édité par Clément ne suffisait-elle pas à réhabiliter la mémoire de Jean ? Substituant le contexte probable de rédaction de l'épître (1515) par Jean à celui avéré de son édition par Clément, les éditeurs Defaux et Mantovani font de cette réécriture la création d'un monument glorieux pour le poète mort et le fils qui lui succède.

¹⁵⁰ Nous proposons des hypothèses plus détaillées sur les poèmes de Jean édités par Clément dans notre dernière partie.

¹⁵¹ Voir les notes de Defaux et de Mantovani, *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 284.

L'autre mystère de cette réécriture est celui du titre, qui change considérablement du manuscrit (qui annonce une « Rescription des Dames de Paris au Roy francoys estans dela les montz ») à la version imprimée. Defaux et Mantovani remarquent que la version manuscrite du titre ressemble à l'autre épître des dames rédigée par Marot durant la période de Marignan : « Epistre des dames de Paris au Roy François premier de ce nom estant delà les monts... ». Par ce changement de titres, Clément aurait-il voulu insister sur la différence des épîtres, l'une de dignité royale et l'autre plus courtisane (avec toute l'ambiguïté que porte aujourd'hui cet adjectif) ? Il souligne certes une évidente variation tonale, mais ce changement d'adresse dans le titre ne fait guère illusion, puisque l'épître se clôt explicitement par une adresse au roi :

Conclusion : Roy nostre souverain,
De cueur humain vous prions et bon zelle,
C'est qu'il vous plaist, ains anuyt que demain,
Venir en France, et rapporter en main
La palme et raim de louenge immortelle. (v. 221-225)

En outre, de la correction particulièrement interventionniste à l'invention pure et simple, il n'y a qu'un pas que Defaux et Mantovani ne redoutent pas de franchir. En effet, à partir de ces constatations et hypothèses, les éditeurs suggèrent que l'« Epistre des dames de Paris au Roy François premier de ce nom estant delà les monts, et ayant deffaict les Suisses » pourrait en réalité n'être que de la main de Clément. En effet, pourquoi Jean Marot aurait-il adressé au roi, au même moment, deux épîtres de sujet semblable ? Ainsi présenté, le projet semble certes « quelque peu saugrenu¹⁵² ». Mais cette présentation occulte plusieurs aspects que nous voudrions rappeler, parce qu'ils vont à l'encontre de l'hypothèse d'une rédaction clémentine de l'« Epistre des dames de Paris au Roy... ». Tout d'abord, ces épîtres sont moins adressées à François I^{er} qu'à sa cour, qu'elles doivent récréer et où elles doivent conforter la gloire du monarque en son absence. Ensuite, ces épîtres, malgré les similarités du contexte, du cadre énonciatif et du titre, présentent des différences fondamentales de contenu et de ton – récit historiographique pour l'une, jeu littéraire grivois pour l'autre. La lecture de ces poèmes, au-delà du paratexte, suffit à les distinguer. Enfin, il est vrai que les titres de ces épîtres sont particulièrement proches, en considérant celui de la version manuscrite du poème grivois, c'est-à-dire la « Rescription des Dames de Paris au Roy francoys estans dela les montz ». Mais il faut cependant mesurer les nuances du terme « rescription » par rapport à la seule « Epistre des dames de Paris... ». En effet, ce mot, avant d'appartenir au domaine de la finance, désignait soit une réponse écrite, soit, selon l'article du *Trésor de la Langue Française*, une « chose réécrite ou écrite après coup, surcharge d'écriture (sur un document officiel) ». Le titre originel, celui du manuscrit, semble donc

¹⁵² *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 292.

précisément indiquer que ces épîtres doivent être lues ensemble – la seconde étant une variation, un complément de l'autre. L'ensemble de ces arguments nous semble suffisamment écarter l'hypothèse que Clément ait entièrement rédigé l'« Epistre des dames de Paris au Roy... ».

Au-delà des hypothèses qui restent, pour la plupart, largement invérifiables, ces doutes révèlent combien la poésie de Clément est nourrie de celle de son père, combien le parcours poétique de Jean se poursuit sans solution de continuité dans les vers de son fils, au point que l'on est tenté d'attribuer à l'un les nouveautés poétiques de l'autre. L'autorité de Jean Marot étant confirmée pour ces textes, notre examen diachronique de l'écriture historiographique de Jean peut se poursuivre jusqu'à passer ensuite, sans heurt ni rupture, à celle de Clément.

LA PRIMAUTE DU « CŒUR » SUR LES ÉVÉNEMENTS

L'épître des dames (ou de la dame par excellence qu'est la reine) adressée au roi et aux nobles partis en campagne militaire est, on l'a vu, caractéristique de la littérature des Rhétoriciens, en particulier à la cour d'Anne de Bretagne. Mais derrière ce cadre énonciatif conventionnel se trouvent des contenus très différents, que les deux épîtres de Jean Marot soulignent bien. L'épître des dames peut ainsi être le prétexte au récit d'événements, à la comparaison culturelle plus ou moins gaillarde¹⁵³, ou encore à une mise en garde politique du roi quant à son absence prolongée. Elle peut enfin être simplement un lieu d'éloge du roi et de sa noblesse, comme c'est le cas chez Cretin¹⁵⁴. C'est dire si, chez Jean Marot, ce *topos* n'affaiblit en rien la part de créativité et l'importance des partis pris rhétoriques, notamment dans l'« Epistre des dames de Paris au Roy... » sur laquelle notre étude se concentrera.

Dans ce poème historiographique, Marot a de nouveau recours à un masque pour s'exprimer : ni « acteur » allégorique, ni « auteur » omniscient, il est cette fois un chœur de dames racontant au roi comment est vécue sa campagne militaire, entre la douleur de son absence de la cour et la réjouissance de sa victoire. Ce point de vue féminin n'est pas complètement original

¹⁵³ Defaux et Mantovani (*Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 278-279) rappellent que la comparaison des dames de Paris et d'ailleurs est un lieu commun de la littérature grivoise et satirique, chez différents poètes mais aussi, déjà, dans les deux heureux voyages de Marot.

¹⁵⁴ L'épître « Dudict Cretin au nom des Dames de Paris au Roy Charles Huytiesme » (*Œuvres Poétiques, op. cit.*, p. 217-221) se compose de deux parties : après l'expression de la vive douleur des Dames de Paris qui pleurent l'absence de leur roi, telles des amantes transies, l'épître devient un rappel de l'importance de la politique intérieure. À partir du vers 94, la voix de Cretin perce sans nul doute à travers les avertissements de ces Dames sur les « mutins » (v. 97) qui maintiennent la ville de Paris « vile » (pour reprendre la rime des vers 95-96) en l'absence du roi. Quant à l'épître traduite de Fausto Andrelini (*ibid.*, p. 327-338), elle est semblable à une héroïde et devient vite le lieu de multiples comparaisons mythiques, bibliques et historiques où la tristesse de la dame n'a d'égale que la grandeur de l'éloge adressé à l'époux souverain.

pour Marot : il s'était déjà fait « La Vraye disant Advocate des Dames » en 1505-1506. Paradoxalement, le masque féminin permet ici une écriture de la sincérité, du « cueur ». C'est le moyen de la rhétorique du *pectus*, comme si la voix féminine était l'expédient enfin trouvé par le poète pour concilier partialité du point de vue, humilité, mais véracité et grandeur de l'éloge, dans une adresse directe au roi qui abolit les hiérarchies au profit d'une communauté d'intérêts et de cœurs.

La *captatio benevolentiae* place d'emblée l'épître sous le signe de la rhétorique du *pectus* :

Si langue et sens savoient bien proferer
 Ce que noz cueurs desirent refferer,
 Dire pourroys qu'onques Prince ne leut
 De ses subgetz ung tant humble salut
 Comme cestuy : mais faulte de savoir
 Nous clost la bouche, et tout bon concevoir.
 Dont supplions que ta benivolence
 N'en preigne fors ce que le cueur en pense. (v. 1-8)

Même sous forme de prétérition, l'équivalence est établie entre le ressenti (le « cueur ») et sa verbalisation (« langue et sens »). La « faulte de savoir » signale l'humilité de la démarche, qui se retrouve dans le style bas, presque prosaïque de l'épître¹⁵⁵. Dans cette épître à bien des égards historiographique – car elle raconte les grandes étapes de la campagne de François I^{er} dans le Milanais – il est cependant annoncé que les émotions seront plus importantes que la précision factuelle et les ornements du style, afin de susciter la bienveillance royale. C'est le « cueur » amoureux des dames qui motive leur parole :

O preux des preux. O vainqueur des vainqueurs,
 Te dirons nous comme noz povres cueurs
 Estoient en crainte à lors que ton charroy
 Eut trespercé par merueilleux arroy
 Alpes et rocs, et que Lombardes plaines
 Vins campeger, d'ennemys toutes pleines ? (v. 81-86)

Les exclamations, questions oratoires et enjambements font signe vers la rhétorique du *pectus*. De même, les dames font appel au « franc cueur » (v. 195) de François I^{er} pour susciter son retour¹⁵⁶.

De fait, les événements de la campagne sont relatés selon un point de vue bien particulier : pas tout à fait extérieur (nous sommes à Paris, parmi des Dames directement concernées par l'issue de la campagne de François I^{er}), mais pas tout à fait en phase avec l'expédition elle-même. Celle-ci est racontée par un « poste » dont le récit sera ensuite directement retranscrit dans l'épître :

¹⁵⁵ Que l'on relise les deux épîtres au nom des Dames de Cretin pour mesurer l'originalité du style de Marot.

¹⁵⁶ Ce qui s'oppose, une fois encore, aux impératifs de politique intérieure que soulignait Cretin dans l'épître « au nom des Dames de Paris au Roy Charles Huytiesme ».

Ung jour apres nous arriva ung poste
 Tresbien parlant, et devisant à poste,
 Lequel apres plusieurs humbles requestes
 Faictes par nous, nous dist de tes conquestes
 Si amplement, qu'à bien noter ces termes,
 Il en parloit non point comme clerc d'armes :
 Car telle geste avoit en racomptant
 Que bien sembloit que encor' fust combatant. (v. 137-144)

Le récit des événements par un témoin à la fois compétent (c'est le sens de l'expression « ne pas parler comme clerc d'armes », v. 142) et qui fait corps avec ce qu'il raconte, le revit en temps réel (v. 143-144) est désormais délégué à quelqu'un d'autre : ce qui intéresse le poète est l'émotion ressentie par les Dames restées en France. Le décalage chronologique et géographique entre les événements et ceux qui en reçoivent le récit autoptique est non seulement mis en valeur, assumé, mais il est aussi recherché par l'historiographe. Il ne s'agit plus de rendre la scène telle qu'elle est interprétée (*Voyage de Gênes*) ou vue (*Voyage de Venise*) mais telle qu'elle est vécue. Cela explique le jeu de variation (de ton et de contenu) entre les deux épîtres de Jean Marot au nom des dames, dont la rédaction concomitante, ainsi que la coprésence dans le *Recueil Jehan Marot*, sont résolument peu « saugrenues » : ce sont moins les faits qui comptent que le point de vue porté sur eux¹⁵⁷. Cette variation ouvre la poésie historiographique à la familiarité, voire au jeu grivois. Clément Marot est évidemment héritier de cet élargissement du domaine de l'historiographie dans ces épîtres humbles voire familières et badines.

La primauté du « cueur » sur les événements en eux-mêmes induit un style, un ton, beaucoup plus humble. Cependant, le tour de force de Jean Marot est que, malgré le rabaissement du discours à la familiarité presque prosaïque de l'épître entre prétendus égaux, sa dimension épictique est maintenue dans toute sa puissance, voire même sauvée de la redondance des discours ornés et grandiloquents, dont le style élevé s'imposait parfois au détriment de la vérité sinon interprétative, du moins factuelle des événements. La mise en valeur d'un point de vue particulier permet de donner corps à l'éloge du monarque, de la nation et des valeurs qu'il représente :

Cecy oyant, o Prince de hault pris,
 Tu peulx penser si noz pauvres espritz
 Furent joyeux, car le cueur nous saultelle
 Dedens le corps par amour naturelle
 Qui nous induict chanter pour ta victoire
 Mottetz et dictz d'eternelle memoire. (v. 171-176)

¹⁵⁷ À ce jeu de variations on peut ajouter le rondeau « D'avoir le Roy » (*Les Deux Recueils*, p. 63) dans lequel ce ne sont plus des femmes mais des villes qui se disputent la présence du monarque – même s'il n'est pas exclu qu'il s'agisse ici de Louis XII et que ce rondeau soit largement antérieur aux épîtres (voir les notes de Defaux et Mantovani, *ibid.*, p. 344).

Le discours d'éloge est véridique car incarné dans le « cœur » et dans le « corps » des dames. Mais celles-ci sont évidemment une figure du poète rédigeant une épître historiographique et épideictique qui prend place au sein du concert des « mottetz et dictz d'éternelle memoire ».

En somme, les épîtres au nom des dames permettent de concilier un point de vue partiel et partial avec un éloge non flatteur, autour d'une écriture dont la familiarité garantit la vérité du texte et sa bonne réception. Mais Jean Marot ne parle toujours pas en son nom propre : son masque historiographique est – comme à ses débuts poétiques, dans *La Vraye disant Advocate des Dames* – celui des femmes. Pour Clément, on y reviendra, la *persona* du poète sera celle du peuple : les deux favorisent à leur façon le style bas. Ce style humble caractérise le « Commencement d'une Epistre... », dernière étape du parcours historiographique de Jean Marot.

L'HISTORIOGRAPHIE DES « CUEURS »

L'idée que l'œuvre historiographique de Jean Marot constitue un parcours au terme duquel se situe Clément a déjà été étudiée par Cornilliat ou Defaux¹⁵⁸ notamment. Aussi nos remarques sur les poèmes historiographiques de Jean ont-elles pour vocation de préciser, approfondir leurs démonstrations. Dans le « Commencement d'une Epistre... », Jean Marot parle enfin en son nom propre et revendique à la fois le pouvoir et les limites de son écriture. C'est le dernier terme du « psychodrame » présenté par Defaux, que l'on préfère aborder sous un jour plus rhétorique et moins psychologique. Clément, lorsqu'il édite cette épître inachevée, en marque la nouveauté énonciative par un paratexte original : au prix de torsions chronologiques, il fait correspondre l'écriture de l'épître de Marignan à la vie de son auteur – en explique le terme, dans le titre et le sizain final, par la mort de celui-ci – révélant ainsi combien la figure de l'écrivain et sa vie de courtisan zélé informent ces vers.

De même que Clément souligne tout ce qui manque à cette épître – la description du camp Sainte Brigide, la fin de la campagne –, de même Jean Marot, en tant que témoin des événements, insiste sur ce qu'il ne voit pas, ce qu'il ne dit pas. Le terme « bref » (v. 180) ou l'expression « A tant me tais » (v. 163 et 231) signalent ces trous dans le récit historiographique. L'expression « Que diray plus ? » (v. 113 et 157), déjà présente à deux reprises dans l'« Epistre des dames de Paris au Roy François premier de ce nom estant delà les monts » (v. 109 et 135), deviendra même un stylème de Clément¹⁵⁹. Ces silences ont évidemment une fonction épideictique et soulignent la facilité avec laquelle François I^{er} mène son expédition. Les prétérations ont une fonction semblable. Il en va ainsi de la joie de François I^{er} apprenant la naissance de sa fille :

¹⁵⁸ Cornilliat, « La place du vers dans le travail historiographique des Grands Rhétoriciens », art. cité et Defaux, « Une poétique d'historiographe... », art. cité.

¹⁵⁹ Repéré par Noirot, « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 196.

Mais ainsi est, Dame de hault paraige,
Que ton espoux receut en son couraige
Plaisir plus grant que langue ne peult dire,
Cueur mediter, ne plume et main descripre. (v. 123-126)

La prétérition souligne la liesse du camp. Même si le couple royal et le peuple auraient sans doute préféré voir naître un héritier mâle, la naissance d'un enfant royal en bonne santé est tout de même une bonne nouvelle, surtout après les nombreuses fausses couches d'Anne de Bretagne. Mais elle permet aussi de mettre l'accent sur une dimension du récit de voyage que Marot avait déjà mise en exergue dans l'« Epistre des dames de Paris au Roy... » : la réaction des protagonistes face aux événements. Ainsi le poète ne renonce pas à décrire les pillages des lansquenets français, mais à décrire la colère du roi :

Mais tant y a, que l'espace d'une heure
Il n'avoit faict en la ville demeure,
Que adverty fut, comme ung tas de cohortes
Lansequenetz rompoient maisons et portes,
Pilloient par tout : dont fut si remply d'ire
Qu'il n'est vivant qui bien te le sceust dire. (v. 235-240)

Cette prétérition met en évidence le véritable objet du poème historiographique : il s'agit moins de relater des faits que de rendre compte de la vérité des « cueurs ». Dans le départ de François I^{er} en effet, la description du roi et de son armée est remplacée par l'observation des émotions du roi et de la reine :

Or est ainsi, Royne treschrestienne,
Qu'au departir de la presence tienne
Le tien mary cacha par beau semblant
Mille douleurs soubz ung acces tremblant
De durs regretz, voyant la departie
De sa tant bonne et loyalle partie,
En delaisant (non sans cause) en grant crainte
Sa mere triste, et son espouse ensaincte. (v. 27-34)

Non seulement le « cueur » prime sur les faits, mais en plus cette primauté permet au poète de toucher directement son roi et sa protectrice. Comme le faisait déjà remarquer Cornilliat, le « je », celui du voyageur avec ses contraintes mais aussi celui du poète historiographe alterne en permanence avec le « il » de François I^{er}, mais aussi avec le « nous », qui désigne aussi bien les membres de l'expédition (v. 172) que tous les Français, du roi au peuple, en passant par le poète (v. 116, lorsque le peuple partage la joie de François I^{er} devenu père¹⁶⁰). Cette communauté de

¹⁶⁰ On peut compléter cette liste de pronoms en évoquant le « tu » par lequel l'épistolier s'adresse à Claude de France : même si sa connotation de familiarité doit se comprendre dans les limites de la création littéraire et ne saurait refléter une quelconque proximité particulière du poète avec la reine, il contraste néanmoins avec la distance que Jean respectait vis-à-vis d'Anne de Bretagne (dans ses prologues notamment).

sentiments rend l'éloge si évident qu'il peut ensuite être laissé à l'appréciation de la reine. Le rappel de quelques données chiffrées, au sujet de la prise du château de Novare, suffit à mesurer l'incomparable grandeur de François I^{er} :

Regarde donc, Dame de hault savoir,
Quel bruyt, quel los ton mary doit avoir
Quant en troys jours a parforce fait rendre
Ce qu'en neuf moys Ludovic n'a sceu prendre. (v. 227-230)

Cette communauté des « cueurs » est soutenue par la rhétorique du *pectus* et trouve naturellement son expression dans l'écriture épistolaire, établie comme un échange allant au-delà de la disparité des conditions entre la reine et son serviteur.

Bien qu'il soit membre de l'expédition, Marot laisse le récit circonstancié et élogieux à d'autres, pour se contenter d'une modeste chronique. Les chants de joie, le haut style qui devraient accompagner la naissance de Louise sont rapportés sous forme de discours narrativisés (on aurait probablement lu des rondeaux ou ballades insérées dans les récits de voyage de Gênes ou de Venise) :

Heraulx adonc leurs cottes d'armes prindrent,
Et la nouvelle au peuple anuncer vindrent.
Trompes, tabours, et clerons à plaisance
Sonnoient alors, le peuple crioit France,
En tous cartiers furent faictz feux de joye.
L'ung chante et dance, et l'autre se resjoye,
Faisant beaulx ditz en treseloquent stille
En decorant la mere avec la fille.
Musiciens en leurs voix argentines
Rendoient louenge aux haulx cours celestines,
Qui nous avoient, par grace speciale,
Apporté fruict de souche liliale.
Que diray plus ? doulcines et haultboys
En resonnoient si tresdoux qu'il sembloit
Que leur soulas au nostre ressembloit. (v. 101-116)

L'historiographe ne prend plus en charge ces discours factuels ou d'apparat : ce sont les « heraulx », « les musiciens », ou encore les indéfinis « l'ung » et « l'autre ». Son style n'est pas élevé et ne reflète pas l'éclat de la grandeur royale : il est humble et se veut empathique (ce que signale le pronom « nostre »). La ligne chronologique qu'il établit est celle de l'intériorité. Son écriture n'est donc pas parfaitement concomitante avec les événements de la campagne de Marignan. Marot écrit par périodes, s'autorisant quelques légères prolepses :

Les autres sont en grande reverence
Attendans veoir la digne preference
Du tien espoux, qui bruyt eu en la ronde
D'estre le plus beau prince de ce monde.

Lequel puy veu, fut de tous estimé
Mille fois plus que n'estoit renommé. (v. 173-178)

Ce mince décalage met en évidence la temporalité de l'écriture, son épaisseur qui n'est pas absorbée par le récit des événements eux-mêmes. Marot se présente comme un Français partageant la joie de la naissance de Louise ou de la victoire de François I^{er}, mais aussi comme un écrivain assumant son rôle d'information auprès des Grands. Cela conforte sa légitimité à s'adresser à la reine. La *captatio*, incluse dans la lettre et non, comme dans *Le Voyage de Gênes*, détachée formellement dans un prologue en prose, le souligne bien :

[...] O Dame tres illustre,
Ne t'esbays si moy simple orateur,
De ta maison le moindre serviteur,
Ay osé prendre audace de t'escrire :
Car le subject que je pretens inscrire
En ceste carte, est si tresfavorable,
Doux et plaisant, que l'auras agreable,
Comme je croy, et que n'auras esgard
Si l'escript vient de basse et simple part.
Autre raison, souveraine Princesse,
Me donne cueur, c'est que plus grand' lysesse
Ne pourroit Dame en son cueur recevoir,
Que bon rapport du sien espoux avoir. (v. 4-16)

Quoique modeste et respectueux, l'écrivain tutoie la reine parce qu'il partage ses émotions, celle de son époux, et surtout parce qu'il les rapproche. C'est le rôle de la lettre, conçue comme un dialogue entre absents ; sauf que, dans ce cas, l'épistolier n'est pas un des absents, mais l'agent par lequel le roi et la reine peuvent partager leurs joies et leurs craintes. En outre Marot met ici en place le protocole rhétorique de la lettre, qui doit moins établir des faits que relayer des émotions.

On comprend aisément pourquoi une épître si personnelle, par les événements racontés (les émotions), l'adresse privilégiée à la reine (le tutoiement) ou encore la mise en place d'une communauté des « cueurs » du couple royal et de leur écrivain, ne devait circuler que de façon restreinte, en manuscrit, et ne devait pas être imprimée pour le grand public. Le tour de force de Clément consistera précisément à faire de ce privilège une norme, à faire dialoguer le roi moins avec son épouse qu'avec le peuple, substituant l'intimité de l'éloge à l'éclat de son retentissement populaire.

Dans le récit de Marignan, le choix de la forme épistolaire, nécessitant un *decorum* moins grandiloquent, permet à Jean Marot de conjuguer exhaustivité (mais ce n'est plus celle des faits, c'est celle des « cueurs »), éloge non flatteur et humilité personnelle tout en établissant, à travers cette communauté des émotions, une communication entre égaux.

Avant d'étudier la postérité que cette vérité des « cueurs » connaîtra dans l'œuvre de Clément, l'examen d'un aspect particulier du « Commencement d'une Epistre... » permettra de contextualiser cette nouvelle posture de l'écrivain par rapport à ses protecteurs et, de façon indirecte, éclairera la filiation poétique entre Jean et Clément Marot. En effet, le « Commencement d'une Epistre... » est traversé par le thème de la généalogie, depuis le rappel à Claude de France de la bienveillance de sa mère pour Jean Marot, jusqu'à la comparaison entre François I^{er} et ses illustres prédécesseurs (dont Louis XII), en passant par la naissance de sa fille Louise, dont la joie de la nouvelle occupe une grande partie de l'épître inachevée. Comment comprendre l'omniprésence de ce thème ?

Au printemps 1515, François I^{er} n'est roi que depuis quelques mois. Il a vingt ans et ne s'est pas encore signalé par un haut fait : comme pour la poésie généthliaque (qui célèbre un nouveau-né dont, par définition, on ne peut encore louer les vertus), dans cette épître mettant en scène le nouveau roi, Marot a recours à de multiples comparaisons avec les prédécesseurs pour signaler les espoirs suscités par le jeune roi et souligner ensuite combien ses exploits les ont dépassés. Il en va ainsi dès le début du poème, lorsque l'historiographe explique les raisons du départ de François I^{er} (en termes de gloire – la complexité de la politique extérieure du royaume ne l'intéressant guère ici) :

Mais ung desir de venger l'impropere
 Faicte jadis au roy Loys ton pere,
 Avec ung hault et magnanime cueur
 D'acquérir gloire, et tiltre de vainqueur,
 Voullant aussi, comme enfant vertueux,
 De son feu pere acomplir les haulx veu(f)z,
 Mist en arriere, outre loy naturelle,
 Femme, pays, et amour maternelle [...]. (v. 35-42)

Le poète place d'emblée le jeune roi sous le signe d'une double paternité : biologique, en rappelant les « haulx veu(f)z » de son père Charles d'Orléans, comte d'Angoulême, même si celui-ci meurt alors que François n'a que deux ans, et dynastique, à travers la figure de Louis XII, véritable « pere » de Claude de France, et qui s'est déjà battu lors de conquêtes italiennes. Il n'est pas exclu que Marot, par ce rappel, fasse une discrète allusion à ses voyages de Gênes et de Venise – on reviendra sur le sens de cette allusion. L'évocation de Louis XII ouvre l'épître à une généalogie plus vaste, reprenant à Charles VIII et allant jusqu'à Hannibal :

Or est ainsi que Roy Charles Huytiesme,
 Ardant d'avoir d'honneur le diadesme,
 Fist decoupper, rompre, fendre et froisser
 Alpes et rocz pour son arroy passer.

Ton pere apres, que JESUS veuille absouldre,
 Fist detrancher plutost que bruyant fouldre
 Les lieux estroictz, faisant chemins uniz,
 Par les haulx mons de Genefve, et Cynys.
 [...]
 Mais tant y a que ton espoux François,
 Roy des François, de valleur le franc choix,
 A trop plus fait, car il est tout notoire,
 Qu'il n'est trouvé en cronicque ou histoire
 Que jamais homme ayt passé les montaignes
 Où il conduit ses guydons et enseignes.
 Dont tel honneur luy est deu en partaige
 Comme eut jadis Hannibal de Cartaige,
 Lors qu'il rompit de Bouloigne les Alpes,
 Pour y passer legions et Satrappes. (v. 45-52 et 55-64)

Cette généalogie devient l'objet d'une comparaison particulièrement élogieuse puisqu'elle fait des illustres prédécesseurs des inférieurs :

Mais qui plus est, les dessusdictz deux Roys,
 Avoient pour eulx les belliqueux arroys
 Des Pigmontoys, Tudesques, et Savoye,
 Dont sans perir marchoient en seure voye.
 Mais ton espoux, o Princesse Royale,
 Non seulement a eu toute l'Italle
 Pour ennemys : car en plaine champagne
 L'on peult choisir les enseignes d'Espagne,
 Les Pennonceaux, et guydons de l'armée
 Pape Leon grandement estimée,
 Sans trente mil' Suisses gens de pied,
 D'ont n'en ay point de meilleur espié :
 Et meritoient d'estre bons appelez,
 Si trahison ne les eust maculez.
 Dont je concluz que ton espoux, ce semble,
 A plus de loz que les deux Roys ensemble. (v. 65-80)

Pour établir cette comparaison avec des inférieurs, Marot fait intervenir sa première personne d'historiographe, qui apparaissait déjà, sous la forme d'un impératif, lorsqu'il comparait la rapidité de la prise du château de Novare par François I^{er} à la défense qu'en avait fait Louis XII contre Ludovic (à partir du v. 217). Ces références dynastiques et ces comparaisons élogieuses prennent naturellement sens dans une œuvre historiographique, mais elles revêtent ici plusieurs aspects particuliers. Tout d'abord, à l'orée du règne de François I^{er}, elles comblent l'absence de référence à des exploits passés et mettent en évidence les attentes que suscite ce jeune roi. Ensuite, les deux comparaisons de François I^{er} à Louis XII se comprennent dans l'exploitation du genre épistolaire, puisqu'elles permettent de rendre plus sensible la présence de la destinataire : en effet, l'ancien roi n'est jamais mentionné sans l'apposition « ton pere » (v. 36 et 218). Enfin, à l'importance de ce

« tu », derrière les comparaisons dynastiques, répond à la discrète mais néanmoins réelle mise en valeur du « je » du poète historiographe.

Non seulement le rappel des exploits de Louis XII en Italie est l'occasion de suggérer que Marot est coutumier des récits d'expédition italienne, avec ses voyages de Gênes et de Venise, mais en outre l'historiographe rappelle la faveur dont il jouissait auprès d'Anne de Bretagne, la mère de Claude de France, dans une *captatio* qui, à nouveau, loue la fille par comparaison avec la mère :

Mais qui plus est, je te sens par droicture
Douce et humaine, ensuyvant la nature
D'Anne ta mere, à la quelle les Dieux
Avoient donné le mantel radieux
D'humanité enrichie de vertus,
Dont ores sont tes espritz resvestuz.
Comme heritiere en droict de tous ses biens,
Meurs, los, honneurs, sans y delaisser riens.
Ainsi n'ay peur que tu me soys amere,
Puys qu'en vertu la fille ensuyt la mere. (v. 17-26)

La comparaison est d'égalité cette fois, mais elle n'est pas moins élogieuse pour Claude de France. En insistant ainsi sur le poids de l'héritage, sur l'idée que les enfants égalent voire dépassent leurs géniteurs, Marot prépare peut-être déjà l'entrée de son propre fils à la cour de France (la dédicace du *Temple de Cupido* au jeune couple royal suggère que dès 1515 Clément a convoité le service du roi) : si Jean était un illustre écrivain d'Anne de Bretagne et de Louis XII, alors son fils sera à la hauteur des héritiers (biologique et dynastique) de ce défunt couple royal¹⁶¹.

En outre, en suggérant la proximité du poète historiographe avec les parents et prédécesseurs de l'actuel couple royal, Jean Marot insiste sur l'écart d'une génération entre l'écrivain et ses protecteurs. Car concrètement, le poète a l'âge d'être le père du jeune couple royal. Or le thème de la paternité est particulièrement développé dans ces premiers vers de l'épître inachevée de Marignan : on a vu comment le poète laissait à d'autres la célébration formelle de la naissance de Louise pour se consacrer à la peinture de la joie du roi, du peuple, et de la sienne propre, qui apparaît dans la première personne du pluriel « nostre soulas » (v. 116). En insistant de la sorte, au début d'un compte rendu de bataille qui devait être bien plus long que ce qui a été conservé, sur la nouvelle paternité de François I^{er}, Marot établit en quelque sorte un point commun entre lui et son roi, justifie le regard paternel qu'il est amené à porter sur les actions et les émotions du jeune couple royal. C'est peut-être cet écart de génération qui autorise

¹⁶¹ Nous reviendrons plus longuement, en dernière partie, sur cette idée selon laquelle Jean Marot aide son fils à entrer au service de François I^{er} dans l'étude des poèmes généthliques sur la naissance du Dauphin François.

le style plus familier de Marot – qui ne se défait cependant pas de l’humilité hyperbolique qui caractérise ses écrits, et en particulier ses prologues, depuis *La Vraye disant advocate des Dames*. Dans le « Commencement d’une Epistre... », Jean célèbre moins une grandeur naissante que la rencontre des « cueurs », ceux du couple royal et du poète âgé qui a bien connu leurs parents et prédécesseurs. Il peint le couple royal dans son intimité, et ne fait pas tant de la naissance de Louise un événement politique – ce sont les autres musiciens qui célèbrent le « fruct de souche liliiale » (v. 112) ou la « paix¹⁶² » (v. 120) que cette fille apporte – qu’une joie célébrée dans l’intimité des conversations, loin de la guerre :

Et qu’il soit vray, saichez, noble Princesse,
 Que le sien corps [de François I^{er}] ung seul jour ne print cesse
 Jusques adce que, par vertueulx faictz,
 Ses ennemys eust vaincuz et deffaictz,
 Fors le bon jour qu’il receut la nouvelle
 Qu’av[i]ez produit une fille tant belle.
 Car tant de joye il eut de ce propos
 Que tout travail convertit en repos,
 Et tout ce jour ne tint autre devise
 Que de toy dame, et sa fille Loyse. (v. 91-100)

Le thème de la généalogie et de l’héritage est donc au cœur du « Commencement d’une Epistre... ». Il revêt plusieurs enjeux : situer le jeune couple royal par rapport aux attentes nécessairement suscitées par un règne nouveau, et préciser la place de Jean auprès de ce couple dont il a bien connu les parents et prédécesseurs, et qui a l’âge de son propre fils. Si le choix de la forme épistolaire, pour ce compte rendu d’expédition militaire, apparaît comme le terme logique d’un parcours historiographique commencé avec le *Voyage de Gênes* et mettant progressivement en valeur les interlocuteurs du récit, le *decorum* plus familier de la lettre trouve aussi un appui dans l’écart générationnel entre le poète et ses nouveaux protecteurs, qui induit un regard moins formel et plus chargé de bienveillance. Cette proximité, établie par le père dès le début de son travail auprès de François I^{er}, facilitera peut-être la familiarité et le ton badin qui seront la marque du fils lorsqu’il échangera avec son roi. L’épître historiographique de Jean où sont abordés les thèmes de l’héritage et de la transmission a peut-être également inspiré le prologue de Clément à l’édition des *Deux heureux Voyages* de son père (qui deviendra l’épître XXIV de *La Suite*) : historiographie, service des princes et transmission du père au fils sont en effet à nouveau au cœur de cette épître.

¹⁶² Le motif de la paix, dont la naissance d’un enfant est le présage, est un *topos* de la poésie généthliaque depuis l’Antiquité.

- **Histoire et épîtres chez Clément**

L'avènement de l'épître, chez Jean Marot, revêt donc à la fois des enjeux portant sur la posture de l'écrivain par rapport à son sujet historiographique et épideictique (comment garantir le mieux possible, en même temps, la vérité et l'éloge ?), ainsi que sur le statut de l'écrivain à la cour (comment conçoit-il son rapport aux Grands qui l'entourent, auxquels il s'adresse, pour lesquels il parle ?). Ce dernier point ouvre à des considérations stylistiques et formelles, mais aussi idéologiques, sur lesquelles nous reviendrons plus bas. Après avoir mis en évidence la façon dont Jean met en scène la passation du flambeau de l'épître historiographique entre lui-même et son fils, il convient avec Marc Fumaroli¹⁶³ de prendre un peu de recul et de contextualiser cette consécration de l'épître dans l'écriture de l'histoire. Pour le critique, la valorisation de l'« histoire nue », qui s'en tient seulement aux faits et dont il situe l'avènement dans la seconde moitié du XVI^e siècle, relève moins du désir d'objectivité que du souci de conférer à l'épopée et au panégyrique une apparence de vérité. Cela explique sa promotion – difficile, car il faut sauver la gloire du prince et la preuve du talent de l'écrivain, qui passent tous deux par l'ornement – chez un poète de cour tel Jean Marot. L'*historia nuda* exclut toute *oratio ficta*, ou prosopopée, pourtant figure obligée, quoiqu'imaginative par excellence, des *Artes historicae*. En poésie, chez Cretin et Marot père, ce sont les allégories qui disparaissent. Pour pallier ce manque tout en maintenant la dimension véridique – voire épideictique – de l'histoire, dans l'*historia nuda*, c'est l'auteur lui-même qui prend la parole. Fumaroli développe cette idée afin d'expliquer le développement des Mémoires dans la seconde partie du XVI^e siècle, mais l'on perçoit – à l'aune de notre étude de Jean et de nos intuitions sur Clément – comment elle peut expliquer les mutations de l'historiographie courtoise, du *Voyage de Gênes* au « Commencement d'une Epistre à la Royne Claude... » et aux œuvres de Clément. De façon plus intéressante pour notre sujet, Fumaroli ajoute que cet anticéronianisme historiographique a son parallèle dans l'épistolographie : de même qu'Érasme libère la lettre des *artes dictaminis* en résumant son art à l'*apte dicere*, de même l'histoire ne repose plus que sur une vérité incarnée par l'historien-mémorialiste.

L'*historia nuda*, selon Bodin, comme l'*apte dicere* épistolaire selon Érasme, est le fruit d'une ascèse qui a pour résultat de dire *res ut est*, la chose telle quelle. (p. 32)

La promotion de l'épître chez les humanistes est liée à la revendication de l'autopsie – avec toutes ses limites esthétiques et épideictiques – chez des historiographes tels que les Marot. Précisons en outre avec Noïrot¹⁶⁴ qu'en plus de la mode des héroïdes sous Louis XII que l'on a évoquée plus haut, l'avènement de l'épître historiographique prépare, rejoint et se nourrit de la théorie

¹⁶³ « Mémoires et histoire : le dilemme de l'historiographie humaniste au XVI^e siècle », art. cité.

¹⁶⁴ « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 170.

épistolographique d'Érasme, qui ajoute aux trois genres oratoires traditionnels (judiciaire, délibératif et démonstratif) le genre familial, qui comprend notamment l'échange d'informations¹⁶⁵ : c'est ce qui est précisément en jeu dans les épîtres historiographiques des Marot, où le partage des nouvelles de l'expédition sert aussi à souder, à proclamer le lien du poète et de ses protecteurs.

Dans cette partie, nous évaluerons, chez Clément, l'importance de cette longue réflexion sur l'écriture de l'histoire menée par son père, la façon dont elle est poursuivie ou reprise à nouveaux frais. Nous étudierons non seulement les épîtres du Hainaut, mais aussi – et c'est là un surcroît de la part de Clément – les rondeaux et ballades, qui présentent des caractéristiques semblables. Bien que l'épître soit plus propice à l'expression d'un « je », Noirot a déjà parfaitement montré en quoi ce genre est en réalité l'« archi-genre » de toute la poésie marotique, en tant que parole adressée, humble mais créant une communauté¹⁶⁶.

La réutilisation partielle de la forme du voyage par Clément et l'ample recours, tout au long de sa carrière, à l'épître, en font clairement un continuateur (ni imitateur, ni concurrent) de Jean Marot. En 1521, Clément rédige pour sa protectrice Marguerite des poèmes décrivant la tenue des armées du roi, commandées par son époux le duc d'Alençon, en Hainaut. Comme chez son

¹⁶⁵ « *His tribus quartum genus accersere licebit, quod si placet, familiare nominemus. Eius eiusmodi ferme species esse possunt: Narratoria, qua rem apud nos gestam, longe positus exponimus. Nunciatoria, qua nouarum rerum quippiam annunciamus, siue de publicis, siue privatis, siue etiam domesticis.* » (Érasme, *De conscribendis epistolis*, op. cit., p. 311). Érasme clôt d'ailleurs cette liste par la lettre *iocosa* : « *Iocosa, qua cuiuspiam animum festiua vrbanitate delectamus.* » (p. 312), c'est-à-dire les « joyeux devis » dont sont pleins les *Nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure des Périers (voir par exemple le début de la nouvelle VI). On ne peut plaisanter qu'entre « familiers ». Mais il faut se rappeler la dimension sociale de la « familiarité » de l'époque. Les « familiers » d'un grand seigneur étaient les « domestiques » appartenant à sa « maison » (« Nourry je suis en la maison de France », dira Clément dans l'épître « Marot arrivé à Ferrare escript à Madame la Duchesse », *OP2*, p. 77-78, v. 16). Robert Estienne (*Dictionnaire Francoislatin*, Paris, Robert Estienne, 1539) a pour première définition, à son entrée « Familier. Familiarite » : « *Familier & domestique, Familiaris* » (et son entrée « Domestique » se limite à « *Domestique, Familiaris* »). De même, le dictionnaire latin-français de Gaffiot recense, comme premier sens de *familia* : « ensemble des esclaves de la maison, le personnel des esclaves » ou encore « maison, personnes attachées à un grand personnage » (avec exemple chez César). La *familiaritas* n'a rien d'une relation entre égaux, et la familiarité de ton qu'elle autorise exclut *a priori* tout irrespect envers le grand seigneur, tout en permettant la conversation libre du serviteur ou « domestique » avec celui-ci. Voir par exemple Cicéron, *Lettres familières*, III, 1, § 2 (trad. Édouard Bailly, Paris, Garnier, 1933, p. 121-123 ; lettre 178 dans Cicéron, *Correspondance*, éd. Léopold-Albert Constans, Paris, Les Belles Lettres, t. III, 1940, p. 178) : « Je ne connaissais pas jusqu'ici ton affranchi Cilix ; mais aussitôt après m'avoir remis ta lettre, pleine d'amitié et de dévouement, il a, par ses paroles, secondé à merveille le ton affectueux de ta lettre. J'ai pris plaisir à ce qu'il me disait de tes bonnes dispositions et des propos que tu tenais sur moi chaque jour. Que veux-tu savoir de plus ? En deux jours il est devenu mon ami [*Quid quaeris ? biduo factus est mihi familiaris*]. » L'affranchi peut devenir, au bout de quelque temps, dans l'intimité d'une conversation agréable, un *familier* (mais non un *ami*), c'est-à-dire ici quelqu'un que Cicéron trouve aussi sympathique que ceux qui font partie de sa *domus*.

¹⁶⁶ « *Entre deux airs* », op. cit., p. 289.

père, les poèmes de Clément, et particulièrement les épîtres, insistent sur leur vocation à pallier la séparation de Marguerite d'Angoulême et de son époux, ou son frère. Ainsi, au début de l'épître III, le poète – à l'aide du pronom « nous » (v. 21) – devient un membre à part entière de l'expédition, ce qui l'autorise à parler du duc d'Alençon, à substituer son épître à sa présence. Dans la ballade X « De Paix et de Victoire », comme le fait remarquer Ullrich Langer, Marot semble même parler au nom de François I^{er} : c'est dire l'importance de la communication entre absents dans l'historiographie marotique. Non sans ironie, le poète s'adresse également directement aux spectateurs trop fanfarons des exercices du Camp d'Attigny, dans le rondeau XXXIII, ce qui les rend bien présents pour celle qui reçoit le rondeau. Ce genre, tel qu'il est illustré dans la section de *L'Adolescence clémentine*, se prête d'ailleurs aussi bien à des jeux de questions ou réponses, qui ancrent une parole vive dans la poésie, et font de celle-ci le lien d'une communauté, qui deviendra bientôt évangélique. Contrairement au rondeau, l'épître était une pratique de Rhétoriciens propice aux expérimentations formelles¹⁶⁷. Corinne Noirot¹⁶⁸ rappelle en outre qu'au début du XVI^e siècle, l'échange d'épîtres est au croisement du loisir lettré des poètes alexandrins, de l'*otium* cicéronien et de la charité chrétienne où l'échange communautaire souligne l'amour du prochain. La dimension personnelle de l'épître s'adapte à la cour, à ses jeux, et accommode à la France la *sprezzatura* d'origine italienne.

La nouveauté de Jean Marot consiste à exploiter le genre épistolaire, sa familiarité de ton et ses potentialités formelles non plus dans le cadre restreint et « domestique » de la *familiaritas* (de la « maison » à laquelle il appartient) mais dans le contexte du service historiographique courtisan¹⁶⁹, en débordant largement au-delà du modèle de l'héroïde politique pratiquée par ses prédécesseurs et contemporains à la cour de Louis XII. Le discours nous semble, à nous aujourd'hui, égalitaire, mais ce n'est là qu'une apparence, il n'est pas question d'être séditieux¹⁷⁰. Ce faisant, la gloire de l'écrivain ne tient plus à la grandeur de son sujet ou de son traitement, mais à la bienveillance que les Grands lui accordent en dépit de son humilité, qui saluent son zèle. C'est ce que l'écrivain

¹⁶⁷ Voir les épîtres familières de Cretin, où se multiplient les rimes équivoques voire les vers holorimes, les rimes couronnées et même emperiere... (*Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 254-309).

¹⁶⁸ « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 175.

¹⁶⁹ Noirot repère parfaitement cette nouveauté, mais l'attribue à Clément : « La fiction d'une Arcadie poétique exempte des souillures de la cour et de la vie publique, présente entre autres dans la correspondance de Guillaume Cretin, évolue cependant vers [...] un élargissement à la mesure de l'extension marotique de l'adresse familière jusqu'au roi. » (*ibid.*, p. 173).

¹⁷⁰ Ainsi les épîtres de Clément, en exil à Ferrare, adressées à François I^{er}, seront-elles nettement moins familières que celles qu'il lui adressait auparavant (« familières » au sens de la familiarité du ton, de cette conversation libre voire joyeuse que permet la fréquentation du roi ou *familiaritas*) : la grâce du monarque et sa présence même sont capitales pour comprendre l'avènement de ce style et de ce ton chez les Marot. Sur ces épîtres, voir plus bas « Le poète de France en exil » ainsi que notre communication « Les épîtres de requête de Clément Marot », art. cité.

rappelle dans des *captationes* qui, présentées dans un recueil publié plus d'une décennie plus tard, montrent surtout au lecteur la grâce dont a joui le modeste poète dès ses débuts – rappel qui est autant à sa gloire qu'à celle du protecteur. Ainsi, au début de l'épître III, Clément Marot adresse-t-il à Marguerite d'Angoulême une *captatio* qui rappelle le contenu de l'« Epistre du Despourveu » (qu'il publie juste avant) et qui souligne la grâce immédiate et continue que le jeune poète a reçue de sa protectrice¹⁷¹ (effet d'ailleurs favorisé par la mise en recueil) :

La main tremblant dessus la blanche carte
 Me voy souvent : la plume loing s'escarte,
 L'encre blanchist, et l'esperit prend cesse,
 Quand j'entreprens (tresillustre Princesse)
 Vous faire escriptz : et n'eusse prins l'audace,
 Mais Bon Vouloir, qui toute paour efface,
 M'a dict, crains tu à escrire soubdain
 Vers celle là, qui oncques en desdain
 Ne print tes faictz ? ainsi à l'estourdy
 Me suis monstré (peult estre) trop hardy,
 Bien congnoissant neantmoins que la faulte
 Ne vient sinon d'entreprinse trop haulte :
 Mais je m'attens, que soubz vostre recueil
 Sera congneu le zele de mon vueil. (v. 5-17)

« Encre, papier et plume » étaient déjà au cœur du drame de l'adresse à Marguerite de l'« Epistre du Despourveu » (v. 94). La représentation des outils de l'écrivain sert la figure de l'hypotypose et rend plus touchante l'image du poète qui prend confiance non en ses moyens, mais en la bienveillance de sa protectrice. L'argument est topique et figure notamment dans les préfaces de Jean Marot adressées à Anne de Bretagne (du *Voyage de Gênes aux Prières*). À l'orée de l'épître, le poète instaure une relation de confiance mutuelle – éloge véridique contre bon accueil du poème –, à la gloire de l'épistolier comme de son destinataire. Cette confiance culmine dans les derniers vers de cette épître, qui ne portent plus sur le camp d'Attigny :

Priant celuy, qui les âmes heurées
 Faict triumpfer aux maisons Siderées,
 Que son vouloir, & souverain plaisir
 Soit mettre à fin vostre plus hault desir. (v. 151-154)

En priant pour que Dieu favorise Marguerite, Clément fait certes son devoir de courtisan, mais il le fait sans recourir à l'éloge de sa protectrice, simplement en lui témoignant son amour

¹⁷¹ Cette *captatio* semble aussi tirer son origine du « Commencement d'une épistre à la Royne Claude » de Jean Marot, comme l'ont remarqué LeBlanc (*Va Lettre Va*, op. cit., p. 141) et Huchon (« Rhétorique de l'épître marotique », dans *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, éd. Christine Martineau-Génieys, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, Paris, CID diffusion, 1997, p. 39-57). On l'a vu, Jean soulignait déjà dans cette *captatio* la continuité de son service depuis Anne de Bretagne, mère de sa destinatrice.

désintéressé. Cette confiance mutuelle dont le schéma a été établi par Jean, et la familiarité qu'elle autorise, se reflète encore dans le tutoiement de la princesse – « Ne penses, Dame, où tout bien abonde » (v. 41) – expérimenté par Jean dans son épître à Claude de France. L'éloge hyperbolique semble encore nuancer la privauté du tutoiement. Mais on sait la postérité de la familiarité de Clément avec ses protecteurs, aussi éminents que le roi, et l'on ne revient pas sur l'ironie non subversive mais bien réelle des derniers vers de l'épître du valet de Gascogne, qui est sans doute l'exemple le plus éclatant de la proximité entre le poète et son roi¹⁷².

Dans les épîtres adressées à Marguerite, la familiarité favorise en outre une rhétorique du *pectus*, particulièrement développée dans l'épître en prose¹⁷³, où les malheurs des paysans sont évoqués de façon pathétique (notamment dans la description tristement ironique des villes qui, mises à feu, ne peuvent précisément plus chauffer leurs habitants), où la guerre fait l'objet d'une *vituperatio* qui accroît encore le *pathos* des prières pour la paix. Dans cette épître, l'attention au « cueur » des soldats, à leur courage exemplaire, se tourne rapidement vers les « cueurs des jeunes Dames, & Damoysselles », espérant, à l'instar de Marguerite, le retour de leur mari. Notre étude des épîtres de Marignan écrites par Jean Marot au nom des Dames, voire pour la Dame par excellence qu'est alors Claude de France, manifeste l'influence du père sur les écrits du fils.

En outre, dans les pièces historiographiques de *L'Adolescence clémentine*, Clément adopte une posture de témoin très semblable à celle de son père dans ses *Voyages*, et qui revêt la même garantie quant à la validité de l'éloge, non flatteur puisque prouvé par des faits objectivement rapportés. Clément rédige toutes ses pièces en tant que spectateur des victoires et triomphes de François I^{er}, ce que le titre du rondeau XXXII, « De la veue des Roys de France, et d'Angleterre, entre Ardres, et Guynes », montre parfaitement. Dans les ballades, épîtres et rondeaux, les verbes de vision à la première personne sont omniprésents : « là peult on veoir » (ballade IX, v. 5), « soubz Terre voy Gentilz hommes gesir » (ballade X, v. 13), « l'on a veu » (épître III, v. 25), « voyt on » (v. 65), etc. L'épître IV commence par : « Icy veoit on [...] ». Sans doute peut-on rattacher l'emploi de la prose, dans cette épître, à la volonté de dire vrai, d'après ce que le poète a vu, brièvement et sans ornement, d'une façon dont l'origine remonte au *Voyage de Naples* d'André de la Vigne. La prose permet d'être plus exact, plus bref, de ne se limiter qu'aux informations

¹⁷² « [...], ô Roy amoureux des neuf Muses, / Roy, en qui sont leurs sciences infuses, / Roy, plus que Mars, d'honneur environné, / Roy, le plus Roy, qui oncq fut couronné, Dieu tout puissant te doint (pour t'estrener) / Les quatre coings du Monde gouverner, / Tant pour le bien de la ronde Machine, / Que pour aultant, que sur tous en es digne » (*OP1*, p. 323, v. 123-130). Sur ces vers, voir notamment Noirot, « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 203-207 ainsi que notre analyse plus bas.

¹⁷³ Elle est si développée que des critiques (Defaux, Thiry) ont précisément interprété le choix de la prose comme l'élément essentiel de cette rhétorique : voir Emmanuel Buron, « Le "style mesuré" de Marot », *En relisant L'Adolescence clémentine*, *op. cit.*, p. 83-110.

essentielles, d'écrire plus vite : ces critères semblent d'autant plus importants pour Clément, qui se donne pour projet de tenir un journal de campagne adressé à sa protectrice et destiné à pallier l'absence de son époux. Si le témoignage historique rend évident et nécessaire l'emploi de la prose, pourquoi Clément, à la suite de son père, maintient-il l'emploi du vers ? Plusieurs éléments de réponse peuvent être avancés, et nous répondrons à cette question tout au long de ce chapitre.

Dans tous ces exemples d'écriture autoptique, qui font de Jean un maître incontestable de Clément en matière d'historiographie, le jeune poète est moins un *assertor* qu'un *scriptor* – si l'on peut ajouter cette fonction à celle définies par Ainsworth et que nous avons rappelées plus haut. En effet, l'autopsie n'est jamais prise en charge par un « je » : c'est toujours un « on » indéfini qui noie le poète parmi les autres hommes présents en Hainaut, en fait un spectateur presque passif. En revanche, Clément emploie le « je », devient actif, lorsqu'il s'agit de rendre compte de son travail d'écrivain. Il insiste sur la matérialité et la temporalité de son métier aux seuils de l'épître III, que ce soit dans la *captatio benevolentia*, que nous avons citée plus haut, ou dans l'*excusatio* finale :

Bien escriroys encores aultre chose,
Mais mieulx me vault rendre ma lettre close
En cest endroit : car les Muses entendent
Mon rude stile, & du tout me deffendent
De plus rien dire, affin qu'en cuydant plaire
Trop long escript ne cause le contraire. (v. 139-144)

L'évocation de la « plume », au sein d'une *excusatio* du reste topique, sert encore de transition entre les deux parties de l'épître, la description du camp et l'éloge du duc :

De Monseigneur, qui escrire en vouldroit,
Plus cler esprit que le mien y fauldroit :
Puis je sens bien que ma plume trop ruralle
Pour exalter sa maison liberalle,
Qui à chascun est ouverte, & patente. (v. 113-117)

Cette « plume » revient enfin dans la ballade VIII, ce qui est d'autant plus remarquable que la ballade est à l'origine un genre destiné à être chanté :

Pas ne convient, que ma plume se fonde
A rediger du Triumphe les ars,
Car de si grands en haultesse profonde
N'en feirent onc les belliqueurs Cesars.
Que diray plus ? [...] (v. 23-27)

Chez les Marot, la figure du témoin cohabite ainsi avec celle de l'écrivain, représenté de façon plus vive encore par le fils qui montre ses outils de travail¹⁷⁴ et donne une consistance allégorique

¹⁷⁴ Sur ce point, voir Berthon, *L'intention du poète, op. cit.*, « L'ouvrier et le marchand : la poésie comme métier », p. 308-341.

non aux conflits franco-italiens mais à ses doutes de jeune serviteur. Cette influence du père sera bientôt dépassée dans des poèmes plus tardifs où cette figure de l'écrivain pratiquant un métier dominera le sujet épideictique (dans l'épître du valet de Gascogne par exemple), voire deviendra le sujet (dans l'« Epistre perdue au jeu contre Madame de Ponts¹⁷⁵ » par exemple). L'épître en prose, enfin, parce qu'elle est unique dans le recueil de *L'Adolescence clémentine*, met encore en évidence l'aspect technique de l'écriture historiographique, les choix qu'elle suppose, autant que l'importance de son contenu.

En somme, Clément poursuit le parcours poétique de Jean vers l'affirmation d'un « je » d'écrivain au service de la dame, et moins d'historiographe en quête d'une vérité politique, factuelle. L'influence paternelle est d'autant plus évidente que Bon Vouloir apparaît dans l'épître III et rappelle étrangement le Bon Vieillard, *alias* Jean Marot, de l'« Epistre du Despourveu » (l'épître II de *L'Adolescence clémentine*) ou de l'épître XXIV de *La Suite*. En outre, dans ce même texte, Clément rappelle un vers de l'épître inachevée de Marignan : au vers 146 de l'épître III, Clément décrit sa protectrice comme une « Tige partant de la fleur Liliale », qui n'est pas sans rappeler l'interpellation de Jean à Claude de France, « Tige d'honneur, Hermine lylialle » (v. 1). De même, dans l'épître IV en prose, Françoise Joukovsky¹⁷⁶ fait remarquer que l'évocation de la Paix, « fille de Jesuchrist », si elle est d'apparence évangélique, est en réalité une allégorie directement tirée de la première partie du *Voyage de Venise* :

Les aers en sont de pouldre et fumées
Noirs et obscurs et les eaues embrumés
D'oraiges, vens, naufrages et tempestes.
Mais, tout soubdain, des divins lieux celestes,
Paix descendit qui tel clarté donna,
Qu'en ung moment le siecle illumina. (v. 177-182)

Ces intertextes marotiques manifestent combien la prose de Clément est nourrie des idées et des pratiques de son père, puisqu'il se livre à ici à un véritable travail de prosaïsation, de réécriture avec variations formelles et *amplificatio* pour faire valoir ses compétences en rhétorique première et seconde :

Et en telle miserable façon, ceste impitoiable Serpente la Guerre a obscurcy l'air pur, & nect, par pouldre de terre seiche, par salpestre, & pouldre artificielle, & par fumée causée de boys mortel ardent en feu (sans eaue de grâce) inextinguible. Mais nostre espoir par-deça est, que les prieres d'entre vous nobles Princesses monteront si avant es chambres Celestes, que au moyen d'icelles, la tressacrée fille de Jesuchrist nommée Paix, descendra trop plus luisante que le Soleil, pour illuminer les regions Gallicques. (p. 83)

¹⁷⁵ OP2, p. 94.

¹⁷⁶ Françoise Joukovsky-Micha, « Clément et Jean Marot », art. cité.

Promue par Jean, en raison du schéma de communication qu'elle suppose, la forme épistolaire, peu contrainte, se prête aussi à toutes les expérimentations stylistiques du jeune poète de Cahors, récemment entré au service de Marguerite. La présence d'une épître en prose, hapax dans l'œuvre du fils, peut se comprendre dans cette perspective, comme la résurgence du style des Rhétoriciens, maniant aussi bien la première que la seconde rhétorique, excellent dans l'art du prosimètre, illustré par les *Voyages* de Jean. Emmanuel Buron a d'ailleurs montré dans un article consacré à cette épître combien la prose de Clément y était « mesurée », poétique, ce que les révisions de 1538 (par lesquelles la ponctuation est modifiée) occultent¹⁷⁷, comme si de nouveau, le poète de Cahors, devenu poète de France, sabotait son travail de jeune Rhétoricien pour donner à entendre une voix apoétique, entièrement éthique. Il souligne ainsi les étapes d'un processus qui le détache de la grandiloquence et de l'historiographie de ses maîtres et le mènera vers la poésie humble et biographique qui fera sa gloire auprès de François I^{er} et jusqu'en exil. Bientôt, le discours poétique de Marot s'affranchira des ornements dans le sein même du vers, conclut Buron. L'épître en prose montre les premiers efforts de Marot vers une poésie ne reposant pas sur la mesure ou l'ornement, mais sur la construction, l'énonciation et la tonalité : le rapport locuteur-lecteur. Cela explique sinon le délaissement des formes fixes par Marot, du moins le choix de formes, telles l'épître ou l'épigramme, peu contraintes. Car il est important de comprendre, pour ces poèmes historiographiques comme pour tous ceux de *L'Adolescence clémentine*, qu'ils ne sont jamais rejetés dans un passé d'élève des Rhétoriciens par un Marot devenu le parangon de la nouvelle poésie française : retravaillés, ils mettent en évidence les jalons d'une poétique qui s'est construite dans le temps, avec les maîtres, pour les dépasser progressivement, non sans expérimentations, impasses ou hapax. L'épître en prose est une étape remarquable de cette poétique en construction – dont le fait d'être en construction apparaît d'ailleurs comme le trait définitoire majeur.

3/ L'engagement : un pacifisme non subversif

La forme – même avortée – du voyage ainsi que le recours à l'épître ne sont pas les seuls liens qui unissent la pratique historiographique des Marot père et fils. Tous deux recourent à ces formes parce qu'ils conçoivent leur rôle d'historien comme celui d'un témoin relatant des faits auxquels il a personnellement assisté. L'autopsie, dont la forme privilégiée est l'épître, garantit ainsi, pour le lecteur, la vérité des faits énoncés ainsi que la validité de l'éloge. Mais peu à peu, elle se charge d'une dimension éthique : le « petit » poète parle des puissants, aux puissants. En tant

¹⁷⁷ « Le “style mesuré” de Marot », art. cité.

que « je » singulier, le poète fait valoir sa modeste origine, et s'exprime peu à peu au nom de tous ces « petits » dont il est issu. Ce qui ne fait qu'affleurer chez Jean deviendra la marque de fabrique du fils. À nouveau, la façon dont le père élabore et précise son rôle de courtisan auprès de Louis XII puis François I^{er} inspire directement Clément. Son attention pour le peuple est nourrie des représentations de Labeur chez Jean Marot, mais aussi chez Cretin, et se comprend également dans le contexte de la politique de François I^{er} autour de 1520 et de la présence de Clément non à la cour du roi mais de sa sœur.

- **Les *topoi* de la sympathie pour Labeur**

Ce qui précipite l'avènement du style familier et de la forme épistolaire, chez Jean Marot, est la reconnaissance de son rôle de lien entre les hommes et les femmes, dont il est souvent le porte-parole. De *La Vraye disant advocate des dames* aux épîtres de Marignan, quand il ne prend pas directement leur voix, il défend leurs intérêts et écrit l'histoire selon leur point de vue. Clément conçoit son rôle de poète de cour de façon très semblable, sauf que le lien qu'il établit, par sa modestie et sa proximité avec les Grands, ne se situe pas entre les hommes et les femmes, mais entre le pouvoir et le peuple. Celui-ci n'était-il pas déjà représenté par l'allégorie féminine de Communauté dans *Le Naufrage de la Pucelle* de Molinet¹⁷⁸ ? Les œuvres du père, et d'autres prédécesseurs de Clément, portent déjà la trace de cette attention pour le peuple (et pour la paix, car il est établi que ce sont les « petits » qui souffrent le plus de la guerre).

SUR LE CHAMP DE BATAILLE

L'engagement pour le peuple, la peinture de ses souffrances en temps de guerre n'est pas une nouveauté de Jean Marot, même si le choix du récit autoptique, et non de l'allégorie, confère à ses discours un *pathos* plus personnel et moins grandiloquent. Dans sa thèse sur Molinet, Devaux rappelle ainsi que la paix est un devoir du prince chrétien¹⁷⁹. Il montre l'essor du thème dans la littérature française, du *Songe du vieil pelerin* de Philippe de Mezières à la *Concorde du genre humain* de Lemaire, en passant par le *Livre de la Paix* de Christine de Pizan, le *Quadrilogue invectif* ou le *Lay de Paix* d'Alain Chartier. Mais c'est sans doute Jean Molinet qui emblématise le mieux la sympathie pour le « commun peuple », qui représente avec le plus de vivacité, de *pathos* et d'engagement les affres de la guerre et les dégâts causés sur les populations civiles et qui appelle avec le plus d'urgence à une justice et une paix chrétiennes, dans *Le Temple de Mars*, *La Ressource du petit peuple*, *Le Testament de la Guerre*, le *Dictier a Monseigneur le conte de Nassau*, *Letania Minor* ou

¹⁷⁸ Fait d'autant plus remarquable que Dumont rappelle que le peuple est associé au travail physique (*Lilia florent*, *op. cit.*, p. 212-213).

¹⁷⁹ *Jean Molinet Indiciaire bourguignon*, *op. cit.*, p. 431-591.

encore dans « la refulgente vision de paix » à la fin du *Naufrage de la Pucelle* et la ballade « Pour faire chiere et demener grand glay ». Les allégories du *Temple de Mars* et de *La Ressource du petit peuple* notamment sont au service de saisissantes hypotyposes dénonçant les souffrances du peuple.

Chez les Marot, la posture de témoin, qui est un argument éthique de vérité devient un positionnement idéologique. Cette utilisation de la première personne pour mettre en valeur un point de vue populaire sinon dissonant, du moins original, n'est toutefois pas une création de Clément Marot. Chez son père déjà, la première personne servait parfois une opposition entre les hautes sphères décisionnelles – auxquelles on n'a pas toujours accès mais dont on voit les effets, et qui se préoccupent plus ou moins de leurs sujets – et le peuple, duquel le poète est plus proche, ou auquel il s'identifie totalement. Ainsi l'historiographe est-il parfois réduit en conjectures sur la signification des décisions militaires et diplomatiques des dirigeants. Dans le *Voyage de Venise*, face à l'absence de l'Empereur Maximilien qui devait rejoindre Louis XII en Italie après sa victoire sur les Vénitiens, Jean Marot fait part de ses incertitudes et des pensées qu'il partage non avec le roi (qui attend toujours l'Empereur) mais avec le peuple :

A ce qui me peult souvenir,
Fut ung bruit comme l'Empereur
Devoit vers Pesquieres venir
Pour avec le Roy convenir
De leur faict, en toute douceur.
De moy je le tenois pour seur,
Si faisoit chascun, ce me semble ;
Le peuple en devise et s'assemble,
Disant, en joyeuse faconde :
« Ains six jours nous verrons ensemble
Les deux plus grans princes du monde. »

Ces six jours vont, autres six viennent,
Mais de venir n'estoit nouvelle.
Les parolles ne s'entretiennent
Comme les propos se maintiennent,
Car sur le lac n'a nef ne voile,
Si M. ne se joinct à L.
Aux raisons je ne m'y congnois,
Fors que je pense, en mon lourdoys,
Que L. en bruit peult au ciel toucher
Et tant pompe en son clerc harnoys,
Que M. de L. n'ose approcher. (v. 3321-3342)

Faisant de nécessité vertu, Jean Marot transforme l'absence de l'Empereur, moment vide de la chronique où tout le monde attend, en éloge royal, guidé par une intervention à la première personne qui est la voix d'un peuple dévoué quoique simple d'esprit (« lourdoys »). Parfois, cependant, le discours de la gloire royale est interrompu par un commentaire pathétique au sujet

des menus soldats tués au combat. Ainsi, dans *Le Voyage de Venise*, l'historiographe témoigne de son empathie pour les victimes de la guerre, braves soldats appartenant aux deux camps :

L'avant garde [française] voit les pensionnaires
Avec leurs chefz, hardiz et volontaires
Rompre et briser lances genetaires,
Dont prennent cuer.
Lors commença le bruyt et la clameur
Plus que devant, car c'estoit grant horreur
De veoir meurdrir en extreme fureur
Povres souldars,
Qui prindrent mort soubz lances et soubz dars.
Autres de traitz, d'arbalestes ou ars,
Autres navrez, demy mors, sont espars
Par la praerie.
L'ung crie Jesus, l'autre Sainte Marie.
Bref, on ne vit oncques tel boucherie,
Car d'Alvian et sa chevalerie
Diminuent fort. (v. 2343-2358)

L'hypotypose renforce l'horreur de la guerre, et les prières des soldats ennemis, mais néanmoins chrétiens, leur ôtent, l'espace de quelques vers, une partie des innombrables vices que l'historiographe leur a imputés. On trouvait déjà un procédé semblable, quoique plus discret, dans le *Voyage de Gênes* :

Ainsi villains la place habandonnerent.
Noz gens apres, qui batans les menerent
A dix pas pres de leur porte et muraille,
Les ungs navrerent, blesserent et tuerent,
Les aultres prindrent, lierent et baguerent.
On ne vit onc si cruelle bataille. (v. 593-598).

Notons la reprise de l'expression « on ne vit onc » pour soutenir l'hypotypose et suggérer une lecture pathétique, tout en restant à la gloire des Français. L'historiographe fait preuve de *pathos*, mais celui-ci n'est pas pour autant en opposition avec l'éloge de l'ardeur guerrière française.

Il n'y a pas non plus d'opposition manichéenne entre le peuple et le roi, les soldats et les commandants. Cette attention au peuple n'a rien de subversif à l'égard du pouvoir royal. Comme le rappelle Dumont¹⁸⁰, Marot montre dans son *Voyage de Gênes* que tout gouvernement populaire est une aberration : le teinturier s'enfuit au premier revers, montre un comportement couard et précisément non noble. Dans l'ensemble, les Génois ou Vénitiens sont affublés de tous les maux, même dans la défaite où ils sont souvent lâches. Le « villain peuple » génois, « plain d'inhumanité » (v. 355-356) est capable des pires exactions par cupidité, ainsi que nous le rappelle le poète dans un rondeau « A ce propos » (p. 95). Cependant, Marot loue la magnanimité du roi

¹⁸⁰ *Lilia florent, op. cit.*, p. 218.

qui loge loin des villes afin d'éviter que ses soldats ne les pillent. Cette attention à la population locale, anciennement ennemie, montre la charité du monarque et justifie, après coup, les brefs moments d'empathie de l'historiographe. Il en va ainsi dans *Le Voyage de Gênes* :

Adont le roy, en prompte diligence,
Gens de garde devers Genes transmist,
Lesquelz firent barrieres de deffence,
En tel façon que nul sans leur licence
Dedens ycelle pour le temps pié ne mist.
A ceste cause le voulut et permist,
Sachant pour vray que si dedens la ville
Ses gens entroyent, il seroit difficile
La preserver de ruyne et pillage.
O roy piteux, par ta clemence utile
Ceulx qui t'ont fait traysons et maulx mille,
Tu gardes ores de honte et de dommage. (v. 703-714)

Dans *Le Voyage de Venise*, malgré des précautions semblables, le roi se voit contraint de punir sévèrement les pillards français – c'est aussi l'occasion de montrer sa force au combat :

Aulcuns pillars, ennemys de noblesse,
Meurdriers d'honneur, plains de lasche foiblesse,
Pour desrober lors vindrent faire adresse
A Travailla,
Où chascun d'eulx à piller travailla,
Tant que le peuple extreme travail a
Des tors et griefz qu'ilz perpetrerent là,
Car tout pillerent.
Povres manans vers le Roy se tirerent,
Pleurans, crians, leurs affaires compterent,
Dont le sien cueur tellement animerent
Que, tout soubdain,
Prent le harnoys, boute, le glaive en main,
Plus que le trot, avecques peu de train,
Court devers eux pour du mal inhumain
Prendre vengeance.
En telle ardeur, au beau milieu se lance
De ces paillars, sans doubter picque ou lance
Et tellement les vous navre à oultrance
Que deux Suisses
Il mist à mort, chassa tous leurs complices,
Tuant, batant, les rend en telz supplices
Que par buissons, caves, vieilz edifices
Ilz se cachoient.
Ceulx du pays, qui si grans actes voyent
Tout plaisir, lors en leurs cueurs, concevoient,
Quant, pour leur chef, tant noble prince avoient. (v. 2800-2826)

Le glissement entre « pillars » et « paillars » joue de la paronomase pour affubler ces mauvais soldats des pires qualificatifs. Ces derniers toutefois ne sont pas français mais suisses, dépeints comme rapaces et intrinsèquement « ennemis de noblesse ». L'épisode à la gloire de Louis XII s'achève sur l'évocation des petites gens, soutien parfois négligé de la politique royale, mais non pas de ce roi, surtout en terre étrangère. Il en va de même au terme de l'épître de Marignan, dont l'inachèvement met ici en évidence un parallélisme rigoureux. En effet, les derniers vers du *Recueil Jehan Marot* sont pratiquement une réécriture du *Voyage de Venise* :

Mais tant y a, que l'espace d'une heure
 Il [François I^{er}] n'avoit fait en la ville demeure,
 Que adverty fut, comme ung tas de cohortes
 Pilloient par tout : dont fut si remply d'ire
 Qu'il n'est vivant qui bien te le sceust dire.
 Car tout esmeu, voyant ce malefice,
 L'espée au poing, representant Justice,
 Parmy les rues, à peu de compaignie,
 Vint deschassant la mutine mesgnie :
 Dont les manans l'eurent en grosse estime,
 Disant qu'estoit Prince tresmagnanime,
 Quant mieulx aymoit Justice satisfaire
 Que supporter ceulx dont avoit affaire.
 Que fist il plus ? affin que plus ne vinsent
 Dedens la ville, ou que propos n'en tinsent,
 Incontinent s'en voulu desloger
 Pour s'en aller avec eux campeger. (v. 235-252)

La justice de François I^{er} n'a d'égale que sa force au combat. Celle-ci est également louée sur les champs de bataille ou dans le maintien de l'ordre intérieur. Au détour des récits épiques et épidictiques, l'attention de l'historiographe pour les classes populaires, auxquelles il s'associe parfois par son dévouement et sa (feinte) simplicité, s'inscrit dans la continuité de la politique charitable de Louis XII désigné, depuis 1506, comme « le père du peuple ».

Ajoutons enfin que le problème de la présence des soldats en terrain civil n'est pas une préoccupation spécifique à Jean Marot, même s'il insiste sur l'habileté des rois qu'il sert à y remédier. Dans sa *Chronique françoise*, Cretin montrait déjà que le peuple souffrait parfois plus de la présence de son armée que des ennemis :

Si n'affiert pas qu'ung roy de noble cueur
 Soit du meffait luy mesme executeur,
 Mais quant il est question que gensdarmes
 Sus peuple font si terribles vacarmes, –
 Jusques a tout leur bien prendre et piller,
 Batre, fouller aux pieds et houspiller,
 Et beaucoup pis que mortelz adversaires, –
 Je dis qu'on doit ordonner commissaires,
 Hommes feaulx et notables, pour veoir

Les grandz excès qu'on fait et y pourvoir,
A ce que bruyt de tel murmur s'efface...
On dit assez, mais querez qui le face ! (p. 324)

Contrairement à Jean Marot, Cretin est réservé sur la faculté des rois ou chefs de guerre contemporains à prévenir les pillages, ce que signale la dernière phrase exclamative. Topiques du récit de bataille¹⁸¹, ces scènes de pillages sont toujours l'occasion d'un discours en faveur d'un peuple muet (il « murmure » chez Cretin). Ils permettent notamment de comprendre le contexte dans lequel Clément Marot écrit son épître en prose, par exemple.

LABEUR EN FRANCE

Dans ses écrits de propagande plus tardifs, la part que Jean Marot accorde à la voix du peuple, incarnée par l'allégorie Labeur, en vient à dominer les autres états que sont Noblesse et Eglise. Deux siècles plus tôt, pourtant, dans le *Quadrilogue invectif* entre France, le peuple, le chevalier et le clergé, la voix d'Alain Chartier se faisait plutôt entendre dans les propos du clergé ; tandis qu'à la fin du XV^e siècle, dans *La Ressource de la Chrestienté* de La Vigne, c'est l'allégorie de la religion qui appelle à l'aide et est secourue par noblesse, qui sollicite ensuite le roi : le peuple, absent, ne semble pas concerné par cette guerre qui se prépare¹⁸². Mais chez Marot, les gens d'église doivent, comme la noblesse, être recadrés par leurs inférieurs (ce qui était aussi déjà le cas, dans une moindre mesure, dans le *Quadrilogue*, où les arguments du peuple sont plus développés que ceux du chevalier, mais aussi, par exemple, dans le *Naufrage de la Pucelle* de Molinet : l'allégorie du peuple prend en charge la vitupération de « Noblesse debilitée » se livrant à la baleine, ce qui confère une force particulière à cette condamnation). Dans « La responce de France et des estatz aux escrivains sedicieux », Marot donne toutefois plus clairement la primauté aux propos de Labeur. Le texte tel qu'il nous est donné dans l'édition de Defaux et Mantovani date de 1523 environ, et contient des allusions aux événements de 1521 à 1523 : campagne du Hainaut, reconquête de la Navarre et de Milan¹⁸³... Mais des hostilités demeurent toujours en Italie. Face à l'état préoccupant de la France, incertaine outre-monts, et face à l'inquiétude qui s'élève parmi les différents états de la population, fatigués de financer et de mourir pour des

¹⁸¹ Ce thème revient également fréquemment chez Bouchet. Dans le *Panegyric (op. cit.)*, les morceaux épидictiques des discours de La Trémoille peuvent ainsi s'appuyer sur l'évocation des pillages commis par les soldats, soit pour louer le roi qui les a prévenus (f. cxxxix r^o), ou pour condamner un adversaire qui ne les a pas empêchés (f. lxii r^o).

¹⁸² Quoiqu'indéterminé, le personnage de « Je ne sçay qui » montre des préoccupations qui n'en font clairement pas un homme du peuple.

¹⁸³ S'appuyant sur quelques détails du texte et des différentes versions qui nous sont parvenues, les éditeurs suggèrent qu'il s'agit peut-être de la réécriture d'un poème de propagande datant de 1512, où la France était déjà, et même de façon plus inquiétante encore, embourbée dans les guerres.

guerres qui n'en finissent pas, Marot prend sa plume pour défendre la politique royale. Pour ce faire, il donne tout d'abord la parole à la France : elle se montre plus vaillante qu'on ne la croit (v. 1-8), et défend la politique et les exploits passés de son fils, le roi (v. 33-64), face aux détracteurs, mais aussi face aux ennemis extérieurs, tous traîtres (v. 9- 24). Ayant confiance en ses habitants et en son roi, elle les invite à participer financièrement à l'effort de guerre (v. 25-32). Noblesse prend ensuite la parole, et, après avoir vitupéré les détracteurs de France, réduits à des « folz » et des ivrognes (v. 65-75), elle réaffirme son courage à combattre, à partir d'exemples plus ou moins anciens (v. 65-108). Eglise s'exprime à son tour : comme Noblesse, elle commence par récuser avec véhémence les diffamations sur la prétendue faiblesse de la France (v. 109-121). Reconnaisante envers le soutien de la royauté française (spirituel et financier), elle se montre toute prête à participer à l'effort de guerre en signe de gratitude (v. 122-173). Elle fait le lien, d'un point de vue social, entre le peuple, qui lui a donné de l'argent et qui endure les maux de la guerre, et le roi, auquel elle fait des dons pour mettre fin aux souffrances du peuple à cause de cette même guerre (v. 142-147). D'un point de vue rhétorique, Eglise sert aussi de transition entre les arguments reposant sur les valeurs (courage de Noblesse, sa propre gratitude) et l'argument financier, nerf de la guerre et point sensible soulevé par les détracteurs de François I^{er}, longuement abordé par un Labeur qui manifeste à cette occasion sa loyauté et son dévouement¹⁸⁴. Labeur s'exprime d'ailleurs en dernier, fait par lequel Marot souligne son importance. Comme France, dont il est un pendant par sa position dans le texte mais aussi en tant que corps rattaché à la tête (cette métaphore vitaliste de la royauté, topique, étant omniprésente dans le poème), il exprime sa joie à l'écoute des discours de Noblesse et Eglise (v. 174-181). Ensuite, il montre, par des comparaisons tirées des domaines agricoles, son endurance face aux maux de la guerre : pillage, perte de droits sur les terres ou les récoltes (v. 182-205). Préfigurant un cycle que Clément décrira avec plus de précision dans son épître en prose, Labeur ne redoute pas la guerre, sachant qu'elle est une nécessité pour obtenir la paix, de laquelle reviendra la prospérité (v. 206-213). Les derniers vers de Labeur, et du poème, sont consacrés au soutien financier du peuple, essentiel pour soutenir la guerre et qui concrétise les propos imagés ou allégoriques des discours précédents (v. 214-229). C'est donc celui qui a le moins de pouvoir de décision qui parle le plus, celui qui a le moins d'argent qui donne le plus. La position de Jean Marot est clairement en faveur du peuple, même si cela ne se fait pas à l'exclusion des autres états, au contraire :

Labour, l'eglise et noblesse en effect,
Jointz en amour ne peuvent estre deffaictz. (v. 146-147)

¹⁸⁴ C'est là sa caractéristique essentielle lorsqu'il est représenté chez les Rhétoriciens, comme le montre Dumont dans *Lilia florent*, *op. cit.*, p. 213-216. Pour la chronique de Molinet, voir aussi Devaux, *Jean Molinet, Indiciaire bourguignon*, *op. cit.*, p. 462-473.

On retrouve ce triptyque, toujours assorti d'une prééminence de Labeur, qui parle en dernier, dans les *Prières*¹⁸⁵ de 1512 et dans le rondeau grivois « Les troys estatz¹⁸⁶ » :

Les troys Estatz sont l'Eglise et Noblesse
Avec Labeur, qui chascun jour ne cesse
Aux aultres deux bailler vivre et pecune. (v. 1-3)

Theureau, auteur d'une *Étude sur la vie et les œuvres de Jean Marot*, remarque également dans « La responce de France... » et dans les *Prières* que c'est Labeur (et non Eglise ou Noblesse) qui exprime le plus de dévouement envers le prince et la nation. Le critique interprète ces différences comme le reflet d'un fait historique : le peuple est plus fidèle à la nation que ne le sont le clergé et la noblesse, qui n'y sont attachés que par intérêt¹⁸⁷. Rappelons également que pour la première fois, sous Louis XII¹⁸⁸, le roi se préoccupe du soutien populaire dans sa politique extérieure, à l'occasion de guerres italiennes particulièrement répétitives voire idéologiquement douteuses, notamment en 1512 lorsque l'ennemi est le chef de la chrétienté, le pape. Le « père du peuple », par les écrits de propagande qu'il commande ou encourage, prend alors soin d'expliquer les enjeux de ces conflits et se garantit un soutien total, financier et moral. Nul doute que François I^{er} hérite de cette préoccupation (peut-être d'un usage désormais ancré), servie par la voix de Clément. Sans doute faut-il aussi donner une interprétation rhétorique à l'observation de Theureau : il est plus aisé de convaincre la noblesse et le clergé de s'engager (en particulier financièrement) en ayant recours à une comparaison avec un inférieur (le peuple) faisant pourtant part de sentiments supérieurs, étant prêt à se sacrifier dans l'espoir d'un bien plus grand. C'est enfin une illustration de l'adage *vox populi vox dei* : le peuple, soutenant l'avis du roi, respecte en lui la part divine de son pouvoir, qu'il n'est pas mauvais de rappeler aux autres états.

La représentation du peuple, sa protection par le roi ou son dévouement pour ce dernier sert à chaque fois de limite extrême pour mettre en valeur les qualités du roi ou la justesse de ses actions : si même le peuple est satisfait, en plus des intérêts religieux et de politique extérieure, alors le gouvernement du roi est particulièrement bon. C'est aussi ce que suggère l'« Invective contre la guerre papale » de Cretin, composée vers 1511 pour soutenir Louis XII face à Jules II. On y retrouve le triptyque Eglise-Noblesse-Labeur¹⁸⁹. Conformément aux discours de

¹⁸⁵ Noblesse, Eglise et Labeur y font tour à tour une oraison dont la longueur est croissante.

¹⁸⁶ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁸⁷ Cité par Giovanna Trisolini, *Essai sur les écrits « politiques » de Jehan Marot*, Paris, Nizet, 1975, p. 14-15.

¹⁸⁸ Voir notamment les travaux de Brown (*The Shaping of History...*, *op. cit.*) et Britnell (*Le Roi très chrétien contre le pape*, *op. cit.*).

¹⁸⁹ Est-ce un intertexte pour Jean Marot ou bien est-ce un argument topique de la propagande portant sur les guerres italiennes de Louis XII ? Est-ce le roi lui-même (ou ses conseillers) qui l'aurait suggéré ? Dans ce cas, peut-on, avec Defaux et Mantovani, avancer la date de rédaction de « La responce de France et des

propagande d'alors, le poète représente un pape belliqueux et justifie la guerre du roi français comme une légitime défense. Les trois strophes de la ballade portent respectivement sur l'Église – qui « a dueil » à cause de l'« erreur semée en la foy catholique » (v. 6 et 7) –, Noblesse – également sous les traits d'une allégorie qui se lamente sur les événements –, et enfin « le peuple », avec déterminant, ce qui en fait moins une allégorie qu'une réelle masse collective. Mais ce peuple apparaissait déjà dans la seconde strophe, pour partager l'étonnement de Noblesse face aux actions impies du pape. Dans la troisième strophe, les lamentations du peuple sont le terme de la gradation des griefs adressés au pape :

Le peuple en crie et se melencolie,
Disant que c'est une haulte folie
Tant deffricher ceste terre italique. (v. 23-25)

Dans ce poème, l'argument du sort du populaire a d'autant plus de force que Cretin ne fait pas référence aux Français, mais aux Italiens, ce qui rend le pape d'autant plus cruel de ne pas se préoccuper des siens et Louis XII (et son poète) d'autant plus généreux de se soucier de toute l'humaine condition.

Chez Cretin comme chez Jean Marot, la représentation du peuple est un puissant argument d'éloge ou de défense de la politique royale. En outre, chez Marot, cette attention particulière pour les petites gens est parfois soutenue par la première personne du poète, puisque c'est la classe sociale dont il est issu et dont il se fait le porte-parole. Clément développera considérablement ce point de vue. À l'inverse, Lemaire écrivant pour le populaire le fait sous forme de distance pédagogique (la connivence n'étant que morale), en témoignent les prophéties en latin de la fin du *Traicté de la différence des Schismes et des conciles de l'Église* : non traduites, elles demeurent obscures et font ainsi une plus forte impression sur le lecteur peu lettré¹⁹⁰.

• Le pacifisme de Clément en Hainaut

Cet intérêt voire empathie pour les « petits » sont plus vivement exprimés chez Clément. Ils sont associés à une certaine idée de la paix : dans les poèmes de *L'Adolescence clémentine*, cette paix n'est pas un désir intransigeant, mais avant tout une entente sociale, entre les différents états de la France. Comme chez Jean Marot, Labeur et Noblesse doivent marcher de concert. L'engagement de Clément auprès du peuple constitue un risque limité, tant l'attention pour les « petits » n'est pas neuve dans les discours des Rhétoriciens et tant, renouvelée dans le cadre de l'humanisme et

estatz aux escrivains sedicieux » de Jean Marot, et effectivement la rattacher à la période d'affrontement entre Jules II et Louis XII ?

¹⁹⁰ C'est une des hypothèses interprétatives de Jennifer Britnell (p. 33), l'autre étant que la barrière de la langue doit éviter au populaire de trop s'alarmer du contenu de ces prophéties. Quoi qu'il en soit, l'écart entre le lecteur néophyte et l'historiographe initié est entretenu.

de l'évangélisme, elle constitue un puissant argument d'éloge de François I^{er}. Marot est au service d'une cour princière (que ce soit celle du duc d'Alençon très proche de celle de François I^{er}) engagée dans une diplomatie étrangère impliquant des moments de paix et des moments d'affrontements. Il prête sa plume avec un égal dévouement à ces différents aspects de la politique extérieure de la France : une lecture attentive des poèmes de la campagne du Hainaut et un rappel précis sur leur contexte de rédaction (que masque la composition du recueil de *L'Adolescence clémentine*) permettra de nuancer le pacifisme ou l'aspect subversif que la critique a parfois lu dans ces poèmes, et de donner une idée plus précise du rôle du poète dans les récits d'expédition. En effet, dès 1518 et dans les poèmes de la campagne du Hainaut, son attention au peuple, la promotion d'une certaine paix qui en découle, est issue des cercles humanistes de l'époque, lesquels disposent alors de l'oreille attentive de François I^{er}, ce qui le conduit à une diplomatie sinon pacifiste, du moins prudente. De même que l'attention au peuple de l'historiographe de Louis XII s'accordait au titre de « père du peuple » attribué à ce dernier, de même Clément Marot développe un intérêt pour le peuple dans la mesure où il est partagé par le roi.

UN ROI ET UN POÈTE HUMANISTES : LA BALLADE « DE LA NAISSANCE DE MONSEIGNEUR LE DAULPHIN »

Pour comprendre cette attention au peuple de la part de Clément Marot, de laquelle découle un pacifisme en accord avec la politique de François I^{er}, il faut revenir en février 1518, quand Clément écrit une ballade à l'occasion de la naissance du Dauphin¹⁹¹. C'est le premier moment de cette politique extérieure pacifiste dont témoigne le jeune poète. La venue au monde de cet héritier mâle est en effet l'occasion pour le roi de se rapprocher d'Henri VIII d'Angleterre : dès octobre 1518, un projet de paix universelle est signé à Londres, et il est scellé par les fiançailles du tout jeune Dauphin François avec Mary, fille d'Henri VIII. Ce traité est ratifié avec faste à Paris en décembre. L'entrevue des deux rois au Camp du Drap d'Or devait s'inscrire dans la continuité de ce rapprochement diplomatique, mais l'élection du nouvel empereur, en 1519, a repoussé d'un an cette rencontre, qui eut finalement lieu en juin 1520, avec le peu de succès que l'on sait, puisque le roi d'Angleterre devait s'allier peu après avec l'empereur Charles Quint.

Dans un article consacré aux ballades VII et VIII (sur la naissance du Dauphin et sur l'entrevue du Camp du Drap d'or) et au rondeau XXXII (sur cette même entrevue), Bamforth¹⁹²

¹⁹¹ Sur ce poème, voir aussi dans notre dernière partie « Rondeaux et ballade sur la naissance du Dauphin ».

¹⁹² Stephen Bamforth, « Clément Marot et le projet de Paix universelle de 1518 : poésie et propagande », dans *La Génération Marot, op. cit.*, p. 113-129.

étudie la proximité de Clément Marot avec les cercles humanistes orléanais, promoteurs de la diplomatie de la paix de François I^{er}. En effet, si Marot célèbre le calme qu'apporte l'arrivée du Dauphin dans les eaux de la France¹⁹³, d'autres poètes s'attachent quant à eux à louer directement le projet de paix entre la France et l'Angleterre, ainsi que le mariage entre le Dauphin français et la princesse anglaise. Bamforth explique en effet que tous ces événements sont loués par des auteurs néo-latins, pas nécessairement de cour (Bernardino Rincio, Etienne Templier, Pace, Barthélemy de Loches) et cette propagande semble savamment orchestrée, tous les textes étant publiés chez le même éditeur (Jean de Gourmont) et disposant du même privilège. Toujours selon Bamforth, bien que l'on sache peu de choses de la vie de Clément Marot, de sa position et de ses relations à la cour à ce moment précis, il semble toutefois proche de ces cercles néo-latins par plus d'un aspect. Tout d'abord, pour des raisons biographiques : le jeune poète a sans doute étudié à Orléans, comme peut-être Barthélemy de Loches, et Nicolas Bérault y donnait des cours de droit, faisant de cette ville un dénominateur commun aux poètes faisant la propagande de la diplomatie de la paix de François I^{er}. Avec Etienne Templier, cela fait un petit monde d'humanistes orléanais qui se retrouve ensuite à Paris, sous l'enseigne du libraire Josse Bade. En outre, Nicolas de Neufville, duquel Marot était ou avait été le page (on ne connaît pas exactement la date à laquelle il rentre au service de Marguerite d'Angoulême), compta parmi les ambassadeurs français envoyés en 1518 à Londres. Enfin, des proximités littéraires confirment ces hypothèses biographiques : la première strophe de la ballade VII rappelle en effet un passage de la *Concordia Galliae et Britanniae* d'Etienne Templier, et le rondeau XVI, consacré à cet humaniste, confirme que Marot connaissait et admirait ce dernier (certainement pour sa *Concordia* qui doit tant à Virgile, que Marot lisait aussi beaucoup). Traducteur de son *Oraison contemplative...*, Marot connaît aussi certainement Barthélemy de Loches et son texte célébrant le mariage du Dauphin et de la princesse Mary.

Dans l'églogue marine de Marot, le poète se représente comme un témoin des événements allégoriques : « Monstres marins veit on lors assommer » (v. 21). Plus exactement, c'est un humble témoin qui, comme les innombrables petits poissons de la mer, se réjouit du si bon présage qu'est la naissance du Dauphin. Le poète appartient ainsi au groupe des « petis » (dont il est le porte-parole) et qui reprennent en chœur le refrain de sa ballade :

Les grans poissons faisoient saulx, et hullées :
Et les petis d'une voix fort sereine
Doulcetterment avecques la Sereine
Chantoient au jour de sa noble naissance,

¹⁹³ La naissance de Louise, dans le « Commencement d'une Epistre... » de Jean Marot, était déjà un présage de paix (v. 120). C'est en effet un *topos* des discours généthliques.

Bien soit venu en la Mer souveraine
Le beau Dauphin tant désiré en France. (v. 25-30)

L'originalité de cette ballade pacifiste est que la représentation de la paix entre les nations se double d'une paix au sein même de la France, car la réjouissance des grands et des petits trouve un écho dans les images de la « baleine » (qui renvoie aux « monstres marins » étrangers) et le « celerin » :

Prince Marin fuiant œuvre villaine,
Je te supply garde que la Balaine,
Au Celerin plus ne fasse nuisance [...]. (v. 31-33)

Clément, qui est alors, selon toute vraisemblance, simple page au service du secrétaire royal Nicolas de Neufville, associe attention aux « petis » et attention à lui-même : écouter les célerins, c'est écouter le poète. Chez Jean, l'attention au peuple, à « Labeur » (de plus en plus visible tout au long de sa carrière) relevait d'une sympathie du poète mais ne prenait pas l'apparence du partage d'une même condition. Non seulement le fils pousse plus loin l'attention du père envers le peuple, mais, en plus, elle est chez lui le lieu d'une opposition avec les états mieux lotis. Chez Jean, les états étaient surtout complémentaires et le poète avait la prérogative d'une vision englobante : son rôle était de faire le lien entre ces états et les personnes royales. Chez Clément, cette distance ou opposition est résorbée par le chant épидictique du modeste poète envers son roi.

Le rappel de l'enchaînement des événements de la diplomatie royale entre 1518 et 1520 permet de mesurer la force des liens thématiques qui unissent les ballades VII et VIII. En effet, la succession de la ballade consacrée à la naissance du Dauphin, présage de paix, et de celle « Du Triumphe d'Ardres, & Guignes fait par les roys de France, & d'Angleterre », faisant la description élogieuse des rois présents au camp du Drap d'Or, ne présente pas plus de solution de continuité idéologique – le poète y célèbre une entente – que chronologique – l'entrevue royale de 1520 étant la succession logique du rapprochement entre les rois de France et d'Angleterre après la naissance du Dauphin et ses fiançailles avec la princesse Mary. On y retrouve d'ailleurs de part et d'autre l'image de la France comme une « Mer » (omniprésente dans la ballade VII, rappelée au v. 31 de la ballade VIII). Clément, qui semble alors être au service de Marguerite d'Angoulême, a de nouveau recours à un grand genre (la ballade) pour rendre compte de la beauté et de la richesse du camp du Drap d'Or, qui laisse présager une entente cordiale entre les rois, reposant sur le partage des valeurs communes de la noblesse.

Le second moment de cette diplomatie royale sinon pacifiste, du moins prudente, a lieu lors de la campagne du Hainaut. Une fois encore, il convient de rappeler précisément les faits afin de mesurer l'engagement de Marot dans les poèmes qu'il consacre à cette campagne. L'article déjà cité d'Emmanuel Buron¹⁹⁴, consacré à l'épître en prose « touchant L'armée du Roy en Haynault » – que nous proposons ici de reprendre et de compléter dans la perspective d'une filiation poétique et de l'explication du rôle du monarque dans ce processus – offre de précieuses informations sur le déroulement exact des affrontements en 1521, et les différentes options diplomatiques et militaires qui s'offraient alors à François I^{er}. Le 22 octobre 1521, le roi de France apprend que Charles Quint est à Valenciennes. Il décide de s'y rendre et de franchir l'Escaut à Bouchain. L'empereur envoie une partie de son armée pour l'en empêcher, mais François I^{er} est déjà passé. Le 23 octobre 1521, les deux armées se font face, mais à cause du brouillard, les Français ne se rendent pas compte de leur supériorité numérique et laissent l'armée impériale se replier sans gros dégâts. Ce qui aurait pu être une victoire écrasante des Français ne fut qu'une escarmouche... Certaines voix du camp français (tels La Trémoille ou Chabannes) s'étaient prononcées en faveur de charger l'armée impériale, mais François I^{er} recommanda la prudence. Des conseillers royaux lui ont, les jours suivants, fait remarquer son erreur. Dès le 9 juin 1521, les ambassadeurs français, anglais et impériaux se rencontrent pour négocier un traité dont le prix varie pour chacun en fonction de ses succès au front. L'escarmouche de l'Escaut a failli aboutir à un accord de paix voulu par François I^{er}, ce que certains de ses sujets lui reprochent, et que la reprise des hostilités en Italie ainsi que le ralliement d'Henri VIII à l'Empire viendront vite faire oublier.

Dans l'épître IV, selon Buron, Marot rend compte de ce débat mais associe la velléité combative des ducs (qu'il ne nomme pas, contrairement à l'épître III) au courage que François I^{er} a su inculquer à ses troupes : c'est une façon de discréditer leur position comme n'en étant pas une, car irréfléchie. Habités à combattre, encouragés par leur roi, ils recherchent l'affrontement, sans songer à ses conséquences diplomatiques :

Icy veoit on (tresillustre Princesse) du Roy la triumpante Armée : qui un Mercredy (comme sçavez) s'attendant avoir la bataille, par parolles persuadantes à le bien servir esleva le cueur de ses gens à si volontaire force, que alors ilz eussent non seulement combatu, mais fouldroyé le reste du Monde pour ce jour : auquel fut veue la haultesse de cueur de maintz Chevaliers, qui par ardent desir voulurent pousser en la flotte des Ennemis, lors qu'en diffamée fuyte tournerent, laissant grand nombre des leurz ruinez en la campagne par impetueux oraigne d'Artilerie [...]. (p. 82)

¹⁹⁴ Emmanuel Buron, « Le “style mesuré” de Marot », art. cité.

Le tableau des troupes françaises chargeant une armée ennemie déjà en fuite n'est pas sans rappeler de nombreux passages des *Voyages* de Jean Marot. L'ardeur guerrière des Français est évoquée, car il ne faudrait pas non plus que la destinataire pense que l'armée française a refusé le combat par couardise. Mais ici, à la frontière du territoire français – et non plus en Italie – l'historiographe se montre sensible aux effets que des combats à répétition peuvent avoir sur la population locale :

Aultre chose (ma souveraine Dame) ne voion[s] nous, qui ne soit lamentable, comme pauvres femmes desolées errantes (leurs enfants au col) au travers du pays despouillé de verdure par le froit yvernal, qui jà les commence à poindre : puis s'en vont chauffer en leurs Villes, Villages, & Chasteaulx mis à feu, combustion, & ruine totale, par vengeance reciproque : voire vengeance si confuse, & universelle, que noz Ennemis propres font passer pitié devant noz yeux. (p. 83)

Marot condamne la « vengeance reciproque », qui donne la priorité à la haine au détriment de tout sentiment évangélique ou même simplement humain (la « pitié »). Ces lignes sont sans doute inspirées de certains vers particulièrement pathétiques du *Temple de Mars*¹⁹⁵, de la *Ressource du petit peuple*¹⁹⁶ ou encore du *Dictier a Monseigneur le conte de Nassau*¹⁹⁷ de Molinet¹⁹⁸. Le bon roi ne cherche pas la guerre à tout prix et limite les combats tant qu'il peut, ce qui ne fait pourtant pas de lui, Marot l'a rappelé en début d'épître, un couard, mais un roi soucieux de ses sujets. Ainsi l'épître défend la stratégie de repli de François I^{er}, qui a mis fin aux affrontements alors même qu'il était en position de supériorité. De ce qui était peut-être une erreur militaire, l'écrivain fait un acte charitable d'une grande noblesse, nécessaire parce que la campagne n'est plus en Italie mais tout près des Français. L'exaltation de la paix qui suit appuie cette ligne de conduite diplomatique prudente aux yeux du roi, peureuse pour ses détracteurs. Notons que la condamnation de la guerre et la défense de la paix se font sur un ton nettement moins véhément que celui de Molinet

¹⁹⁵ Les troupeaux des bergers sont ainsi massacrés dans une saisissante hypotypose : « Qui restaurra aux povres pastoureux / Leurs gras thoreaux et moutons despoullés, / Que les saudars de ces gentilz vassaux, / Faisans leurs saulx sus plantes et sus saulx, / Par leurs assaulx, ont robé et pilliés, / Hurtés, mailliés, desmontés, desbilliés, / Mengiés, grilliés ? / S'ont de tous appetis : / Les grans poissons mengüent les petis. » (*Les Faictz et dictz, op. cit.*, t. I, p. 72-73, v. 209-216.)

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 144, v. 113-120 : « Oez vous point la voix des povres gens, / Des indigens peris sans alligance, / Des laboureurs qui ont perdu leurs chens, / Des innocens, orphenins impotens, / Qui mal contens crient a Dieu vengeance ? / Viellesse, enfance, aer, feu, fer, florissance, / Brute naissance et maint noble edifice / Sont vrays tesmoingz de vostre malefice. »

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 253, v. 49-64 : « C'est pité d'aller par les champs, / Argent monte, honneur rapetisse ; / Prestres, clerchez, bourgeois et marchans / Sont espluchiés par gens meschans, / Querans proie ou bague faitisse / Et que pis est, s'ont fait justice / D'ung gros varlet, le maistre en hongne : / Ou est Charles, duc de Bourgonne ? / Mille torfais, mille pillaignes, / Mille forces, mille battures, / Se font par les champs et par villaiges ; / Sont ce point povres vasselaiges ? / Las, oui, ce sont choses dures ; / Leurs pleurs et leurs desconfitures / Crient vengeance devant Dieu : / Ou force regne droit n'a lieu. »

¹⁹⁸ Voir encore Devaux, *Jean Molinet, Indiciaire bourguignon, op. cit.*, p. 480-404.

dans *Le Temple de Mars* : l'engagement du jeune poète de Cahors est limité, les risques calculés. Buron montre ainsi comment Marot s'efforce, dans l'épître IV, de valoriser une paix relative, non incompatible avec la guerre, car il ne s'agirait pas de dénigrer toutes les expéditions de François I^{er}. Pour ce faire, il présente la paix comme la suite logique de la guerre. C'est ce qu'indiquent les vers de Minfant :

Paix engendre Prospérité :
De Prospérité, vient Richesse :
De Richesse, Orgueil, Volupté, :
D'orgueil, Contention sans cesse :
Contention la Guerre adresse :
La Guerre engendre Pauvreté :
La Pauvreté, Humilité :
D'Humilité revient la Paix.
Ainsi retournent humains faictz. (p. 83)

Ces vers concaténés soulignent bien le cycle inéluctable de la paix : la guerre engendre la paix, mais moyennant pauvreté et humilité. Il n'est pas anodin qu'au moment où un ordre est identifié au sein du chaos de la guerre, Marot a de nouveau recours au vers. La prose est l'objet d'une certaine dévalorisation, moins par sa forme que par l'objet auquel elle est attachée : elle représente une spontanéité, une exactitude historique mais celle-ci est un désordre causé par la guerre, un stade antérieur au sens et à la stabilité dans lequel l'éloge peut se fixer et la poésie advenir¹⁹⁹. Marot ne croit plus à la pratique conjointe de la rime et de la prose des Rhétoriciens, car l'une est plaisir poétique, l'autre est basse réalité. Il faudra sans doute rattacher cette désillusion à l'expérience lemairienne de la séparation de l'histoire et de la poésie, ornée mais trompeuse (nous y reviendrons avec l'étude du jugement de Pâris dans les *Illustrations*).

Clément conjure ses lecteurs d'accélérer le processus de paix pour que ses coûts ne s'alourdissent pas²⁰⁰. Une telle idée – le dévouement d'un peuple qui ne refuse pas la guerre, pourvu que ses effets soient au maximum circonscrits – figurera à nouveau dans « La response de France... » de Jean Marot. Labeur en effet est confiant dans le bien-fondé de la guerre contre les ennemis, malgré les maux qu'il endure. Le cycle guerre/paix y est également représenté :

¹⁹⁹ Berthon (*L'intention du poète, op. cit.*, p. 294-298) souligne ainsi comment, pour Marot, la prose est un mode d'écriture dévalorisé, inférieur à la pratique poétique, comme le révèle le conseil donné « À ung Poète ignorant » (*OP1*, p. 134) : « Qu'il œuvre hardiment en Prose / (J'entends s'il en sçait quelque chose) / Car en Rime ce n'est qu'ung veau. » (v. 9-11).

²⁰⁰ Ces vers concaténés sont peut-être en outre le souvenir des rimes enchaînées de Molinet dans *La Ressource du petit peuple* : « La mort / Me mord / Et suis amenrissant ; / J'amenris languissant, / Je languis gemissant, / Je gemis en plourant, / Je pleure en voye ; / Je voy en empirant, / J'empire en souspirant, / Je souspire en morant, / Mort me desvoye. » (*Les Faictz et dictz, op. cit.*, p. 152, v. 118-128). Cette lamentation de Justice, cependant, n'envisage pas un cycle vertueux de la guerre à la paix mais reste figée dans une perspective funeste (la « mort » revient en début et fin de strophe).

Le beau cler jour apres la nuyt survient,
Joye apres deuil : ainsi souvent advient
Que paix a lieu apres guerre tresforte.
Cecy pensant, bon espoir me conforte. (v. 208-211)

Le cycle guerre/paix sert moins ici à rassurer sur la fin des combats (c'est ce que fait Clément en Hainaut) qu'à encourager la population à soutenir une guerre particulièrement rude. Si ce poème de Jean Marot date bien de 1523, il confirme que l'attention à Labeur est bien un argument sensible aux oreilles de François I^{er} et suggère même que le père a lu le fils²⁰¹ (ou qu'ils ont tous deux lu Minfant). Comme dans « La responce de France... », Clément porte son attention sur l'entente entre la noblesse (celle qui commande et celle qui combat) avec le peuple – le point de vue qu'il formule à partir du spectacle de la guerre étant certainement trop éloigné de François I^{er} pour témoigner des ressorts profonds de sa politique. Or la paix préserve les uns et les autres. S'adressant à Marguerite d'Alençon, il lui rappelle ce que risquaient son époux et son frère au front :

Et lors sera vostre noble sang hors du dangier d'estre espandu sur les mortelles plaines.
(p. 83)

Ce souci est immédiatement suivi d'une attention à Labeur, la condition des « Dames, & Damoyelles » servant de transition entre les hautes sphères et le menu peuple :

D'autre part, aux cueurs des jeunes Dames, & Damoyelles entrera certaine esperance du retour désiré de leurs Maritz : & vivront pauvres Laboueurs seurement en leurs habitacles, comme Prelatz en chambres bien nattées. (p. 83)

Au sein de cette épître en prose, Clément Marot redessine le parcours que nous avons identifié dans la poétique historiographique de son père à lui-même : le pacifisme est d'abord guidé par l'amour du poète pour sa protectrice, puis par le souci pour le peuple, dont il est issu.

L'épître IV est donc moins épideictique, louant une victoire déjà connue, qu'elle n'est persuasive : il s'agit de rallier le lecteur à la diplomatie de la paix de François I^{er}, d'expliquer à Marguerite les avis divergents qu'elle peut entendre sur les manœuvres de son époux et de son frère en Hainaut. Cette démarche n'est pas sans rappeler celle de Lemaire justifiant les attaques de Louis XII contre Jules II auprès de la reine elle-même. Son argument est que la paix intérieure, entre le peuple et ses dirigeants, passe par un arrêt des combats. Comme pour Lemaire, ses ressorts moraux sont évidents. C'est véritablement une œuvre de propagande, s'opposant aux détracteurs, semblable également à « La responce de France... » de Jean Marot. Sauf que Clément ne parle ici qu'en son nom, et ne s'adresse qu'à la cour de Marguerite d'Alençon (l'épître n'a pas,

²⁰¹ De même que dans l'épître IV en prose, c'est Jesus Christ qui est appelé par Labeur pour apporter la paix : « O Roy des Roys, qui mort voullu souffrir / Pour traicter paix, veuillez la nous offrir. » (*Les Deux Recueils*, p. 52, v. 212-213).

à notre connaissance, été publiée avant *L'Adolescence clémentine*). Petit poète engagé, il n'a pas encore l'étoffe de son père pour parler au nom des différents états, mais épouse une cause qui rejoint indéniablement les intérêts du roi. Aussi peut-on affirmer avec Buron :

Cette leçon pacifiste vient à l'appui de la politique royale, du moins sur son versant diplomatique ; elle participe de ce qu'on pourrait appeler un parti de la paix, qui semble pour l'heure avoir l'oreille du roi, et elle contribue à contrebalancer les avis bellicistes qui s'élèvent aussi dans l'entourage de François I^{er}.

Argumentation pacifiste et familiarité avec la famille royale ne font qu'un dans cette épître.

LE VRAI COURAGE : LE RONDEAU « DE CEULX, QUI ALLOIENT SUR MULLE AU CAMP D'ATTIGNY »
ET LA BALLADE « DE L'ARRIVÉE DE MONSIEUR D'ALENÇON EN HAYNAULT »

Marot, loin d'être un pacifiste subversif, est totalement engagé dans la cause de son roi. Cela semble donc être un contresens de lire la ballade IX et le rondeau XXXIII comme des manifestations satiriques et ironiques envers les gens de guerre. Le poète y faisait déjà son travail d'historiographe et de relai de la propagande royale. Ainsi le rondeau « De ceulx, qui alloient sur Mulle au Camp d'Attigny », comme le rappelle Berthon²⁰², est certes satirique, mais la satire porte moins sur le duc ou son armée que contre les badauds venus assister aux exercices militaires, richement parés mais qui fuient dès que la vraie guerre commence. En effet, l'expression « où la guerre est si douce » (v. 10) n'est pas à entendre comme un commentaire du poète, mais comme un discours indirect libre « de ceulx qui alloient sur Mulle » observer les exercices des soldats : confortablement installés comme spectateurs, pour eux la guerre est comparable à une partie de chasse, ce que souligne la rime attendue – on la retrouve chez Jean Marot – entre « Milan » et « Millan » (v. 3 et 8), la ville et l'oiseau. Elle devient même, à la faveur d'une syllepse de sens sur le terme de « secousse » (v. 14), un jeu grivois, auquel sont associés les « Moines » (v. 12), dont la satire de l'appétence sexuelle est un lieu commun largement illustré dans les épitaphes de *L'Adolescence clémentine*. Dans ce rondeau, Marot donne une vision burlesque de la guerre (la « mulle » n'est pas sans préfigurer Don Quichotte), mais de façon ironique : les comparaisons sont mises à distance et relèvent d'autres discours que le sien. Les riches apparats, comme ceux qui furent déployés au « drap d'or » (v. 5) ne valent rien sans le vrai courage et la vraie force des armées.

De même, la ballade « De l'arrivée de Monsieur d'Alençon en Haynault » doit être lue – ce que rappelle Berthon encore – comme un chant militaire composé par Marot alors que les armées s'entraînent. La forte présence des impératifs – « prenez hault cueur » (v. 12), « fouldroiez tout » (v. 24), « frappez » (v. 30) – et les images violentes – « Fondre verrez devant vous Alemaigne /

²⁰² *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 83-84.

Comme au Soleil blanche neige, & glaçon » (v. 14-15), « Faictes rougir du sang de Germanie / Les clers ruisseaux, dont la terre est garnie » (v. 27-28) font clairement de ce chant un morceau destiné à être repris en chœur pour se donner du courage. La présence, dans l'envoi, de boissons alcoolisées, ne doit pas discréditer tous les guerriers, mais seulement les « Haynuiers » : les Français ne sont qu'encouragés à « aller humer leur Cervoise, et Godale » (v. 36), tandis que les ivrognes d'ennemis « de noz Vins ont grand desir de boire » (v. 37). La différence de degré est sensible entre « humer » et le « grand desir ». L'argument de vitupération qui consiste à faire de l'ennemi un ivrogne se retrouve d'ailleurs dans la bouche de Noblesse dans « La responce de France... » de Jean Marot : les détracteurs ne sont autres que des « malheureux sotz / Au cabaret buvans vins à plain(s) potz » (v. 73-74). Ce type de poème fait entièrement partie des prérogatives du poète de cour soutenant les expéditions militaires de son protecteur.

D'ailleurs, Clément se souvient certainement des *Chansons de Namur*, les 39 huitains de décasyllabes composés par Jean Lemaire à l'occasion de la victoire des armées de Marguerite d'Autriche contre les Français, à l'été 1507. Le rhétoricien bourguignon n'y encourage pas les combats mais au contraire célèbre l'armée bourguignonne et accable les Français. Près de quinze ans plus tard, le poète quercinois, engagé aux côtés des Français sur un front situé non loin de Namur, reprend des vers de son prédécesseur pour les tourner à l'avantage du combat et des troupes de François I^{er}. En effet, Lemaire invite les instruments belliqueux à se taire au profit de la musique des bergers :

Reposez vous, fifres et gros tabours [...]
Or sonnez doncq, musettes, chalemies [...]. (v. 9 et 17)

À l'inverse, Clément encourage la musique militaire, non dépourvue de grâce qui plus est :

Fiffres, Tabours sonnez en harmonie [...]. (v. 16)

C'est donc une reprise d'hostilités passées, une juste vengeance, à laquelle invite le poète de Marguerite d'Alençon. Le refrain de la ballade de Marot – « Sur les climatz de France Occidentale » – semble en outre être une référence aux œuvres de Lemaire, également destinée à encourager la lutte contre les troupes de l'Empire. En effet, dans ses *Illustrations*, l'indiciaire bourguignon se donnait pour projet de raconter l'origine commune des Frances orientale et occidentale (comprendre : la France de Louis XII d'une part, les états bourguignons et autrichiens de Marguerite d'autre part) afin d'inciter les deux nations à la paix et à la croisade contre les Turcs²⁰³. Nul doute que l'insistance sur la « France Occidentale » par Marot est un souvenir de

²⁰³ On lit en effet dans le premier chapitre du premier livre que « La Gaule generalement se divise en deux parties : cestasavoir Cisalpine et Transalpine. La Cisalpine est deçà les monts : La Transalpine delà les monts. » (*Illustrations, op.cit.*, vol. I, p. 13). Ce à quoi répond l'expression « les deux Frances : cestasavoir, Orientale et Occidentale » de la « peroration » (II, p. 473) de l'acteur, après le dernier chapitre du troisième

son prédécesseur (sans quoi l'adjectif n'aurait guère de sens) et a pour vocation d'annuler les vœux iréniques de sa grande Histoire. L'affrontement armé que le poète soutient pleinement est d'autant plus sincère qu'il se double d'une réponse littéraire à l'égard du prédécesseur et maître venu de l'étranger²⁰⁴.

PRÉPARATIFS DE GUERRE : « L'ÉPIÎTRE DU CAMP D'ATTIGNY »

Le débat sur la nature de l'engagement militaire de Marot (sincère, mesuré, distant ?) est plus vif encore au sujet de l'épître III, décrivant le camp d'Attigny, commandé par le duc d'Alençon. La critique n'a pas manqué de s'interroger, en particulier, sur l'interprétation à faire du portrait du duc, que le poète donne en fin d'épître : est-il pleinement ironique à l'égard d'un chef militaire incompetent, son éloge est-il seulement mesuré ou bien sincère ? Une fois encore, il convient de faire la part de nos préventions à l'égard de la guerre et de la poésie de cour et de revenir à une lecture contextualisée de cette épître, afin de mesurer combien l'image d'un Marot pacifiste et subversif est une construction rétrospective, de la critique mais aussi, en partie, du poète lui-même. Dans son article « Marot politique dans *L'Adolescence Clémentine* et dans *La Suite* », Michèle Clément²⁰⁵ propose non pas une mais deux lectures possibles de l'épître III : soit Marot se moque du duc d'Alençon pacifiste et incapable d'être un bon chef militaire, soit il loue son pacifisme dans une épître qui met en valeur la vie civile, au camp, et non le champ de bataille. Dans les deux cas, l'auteur semble ne se soumettre à sa tâche encomiastique qu'au prix sinon d'une ironie impertinente, du moins d'une idéologie pacifiste subversive. Dans un article plus récent consacré à cette même épître, Bruno Roger-Vasselin²⁰⁶ se prononce uniformément en faveur d'une lecture satirique du portrait du duc d'Alençon : ce portrait serait miné par l'éloge d'un pacifisme inconvenant, qui révèle en filigrane une incapacité à commander de la part du duc ainsi que les excessives marques de modestie du poète – mais que faudrait-il alors penser de l'humilité des préfaces de Jean Marot dans les œuvres consacrées à Anne de Bretagne, telles *La Vraye disant*

livre. Tout l'ouvrage tendait donc à montrer comment les royaumes de France et des Pays-Bas étaient liés, et en outre comment ce lien devait les inciter à combattre les hérétiques : « Or vueille Dieu, que de nostre temps les armes de ces deux tresnobles et trespuissantes nations se puissent joindre pacifiquement ensemble, pour recouvrer leur heritage de Troye, lequel possèdent les Turcz. » (II, p. 473).

²⁰⁴ Dans le dernier chapitre de son étude sur les Grands Rhétoriciens (*The Virtuoso Circle, op. cit.*, chap. 4, « Swords and Stanzas : France v. Burgundy »), Adrian Armstrong étudie ces joutes littéraires entre poètes appartenant à des cours rivales sur le plan culturel ou militaire. Ici la rivalité entre Lemaire et Marot comprend des enjeux de succession : le jeune Marot s'efforce de faire ses preuves à la cour de France tandis que Lemaire, qui n'y est parvenu que dans les dernières années de sa carrière, ne publie plus de nouveaux textes depuis plusieurs années – peut-être même est-il mort. À moins que, ayant seulement délaissé sa plume, Clément ne l'invite par ces piques à reprendre du service ?

²⁰⁵ *La Génération Marot, op. cit.*, p. 155-167.

²⁰⁶ « Marot historiographe dans l'épître III », art. cité.

advocate des Dames, le *Voyage de Genes* ou les *Prieres* ? N'oublions pas que Clément Marot est ici au début de sa carrière et n'a certainement pas l'assurance qu'il aura lorsqu'il sera poète du roi et roi des poètes. Pour Roger-Vasselín, toutes ces critiques envers le duc d'Alençon seraient permises par le peu d'affinité que Marguerite semblait avoir pour son époux. On doute cependant que le jeune poète, tout récemment entré au service des princes, se permette tant de licence à l'égard de ses protecteurs... Enfin, Noiroi, dans « *Entre deux airs* », reprend ces lectures mais avec plus de nuance²⁰⁷. Marot inviterait sa destinataire à lire entre les lignes : l'éloge est réel, mais le lieu ne convient résolument pas au jeune poète pacifiste. C'est là, nous semble-t-il, trop anticiper sur les positionnements futurs du poète et négliger la diplomatie de François I^{er}, qui n'attaque pas et préfère alors limiter les affrontements.

En effet, en 1521, le roi de France n'est pas sourd aux arguments pacifistes des humanistes, et qu'il ne positionne son armée dans le Hainaut que pour prévenir une attaque de l'Empereur. Si pacifisme il y a de Marot, le geste n'est pas, rappelons-le, si subversif que cela. Plus exactement, dans l'épître III, Clément décrit la vie au camp d'Attigny à Marguerite d'Alençon, épouse du duc qu'il accompagne dans le Hainaut. L'épître date de l'été 1521, or les affrontements entre François I^{er} et Charles Quint n'eurent lieu qu'en octobre : c'est donc une armée prête à combattre, mais qui ne combat pas encore, que le poète décrit. Berthon, étudiant cette épître²⁰⁸, insiste sur ce fait : Marot ne décrit pas des combats, mais l'ordre qui règne dans un camp, d'où une épître insistant plus sur des valeurs morales que sur des comparaisons mythologiques... Selon le critique, parler à cette occasion de veine pacifiste serait aller trop loin. Ajoutons à ses remarques que décrire une armée qui ne combat pas encore est un exercice délicat, que les prédécesseurs de Marot n'ont guère pratiqué, ayant commenté les vraies batailles (et n'ayant peut-être pas attendu autant de mois que le poète de Cahors avant qu'elles ne se déroulent²⁰⁹). Mais le jeune poète, qui vient probablement d'entrer au service de Marguerite²¹⁰, n'attend pas pour exercer sa plume et se signaler auprès de son illustre protectrice. Il s'efforce de rendre compte de la fougue des soldats, de leur ardeur à combattre et des compétences du duc d'Alençon, alors même qu'aucun exploit n'est à relever, l'ennemi ne s'étant pas encore montré. Plus exactement, comme cela apparaît dans la version de l'épître figurant dans une plaquette imprimée

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 133-135.

²⁰⁸ *L'intention du poète, op. cit.*, p. 80-82.

²⁰⁹ Font peut-être exception les descriptions du camp bourguignon au siège de Neuss, dans les *Chroniques* de Molinet ; et celle du camp de Pavie dans le *Panegyric* (f. clxxix r^o) : mais il s'agit de sièges, où le temps fait partie du combat et non de camps installés dans l'attente de mouvement et d'affrontements.

²¹⁰ La *captatio benevolentiae* de l'« Epistre du camp d'Attigny » reprend tous les éléments de l'« Epistre du Despourveu », ce qui suggère une rédaction proche de ces deux épîtres. Nous reviendrons plus bas sur l'humilité éthique et poétique de Clément Marot dans son œuvre d'historiographe.

vraisemblablement antérieure à *L'Adolescence clémentine*, Marot affirme se conformer au souhait de son protecteur en décrivant l'ordre du camp avant les batailles :

Cest Monseigneur, qui de sa grace bonne
Ma retenu aupres de sa personne
Pour arrenger les puorpensees [*sic*] manieres
De lordre fait au camp soubz ses banieres. (v. 23-26)

Ces vers doivent ôter tout doute quant au projet de Clément : il loue sans arrière-pensée, conformément à ce qu'on attend de lui, une organisation militaire remarquable.

D'un point de vue stylistique, Estelle Doudet soulignait, à propos de Chastelain²¹¹, combien la paix favorise l'éclat et la pérennité de l'écriture, tandis que la guerre, thème de discorde, entravait le discours à la recherche de la gloire, de la stabilité du sens. La guerre, rattachée à la changeante Fortune, s'oppose à la quête d'universel du Rhétoricien. Chez Chastelain, attribuer la guerre et son issue au jugement de Dieu (comme le fait aussi Jean Marot par exemple), valoriser des idéaux chevaleresques (également visibles dans les passages épiques de Cretin) ou inciter à une guerre de croisade (argument clé des *Illustrations*, rappelé par Cretin, et qui était déjà présent à la fin du *Temple de Mars*²¹² de Molinet, mais aussi dans *La Ressource du petit peuple* et *La Complainte de Grece*, ou dans le plus récent *Penser de Royal Mémoire* de Guillaume Michel) sont autant de façons de conférer de la stabilité et du sens au chaos de la guerre. Il faut donc certainement rattacher la description du camp d'Attigny, où règnent l'ordre et la justice, à ces recherches de Rhétoricien : le déplacement du récit du combat vers le camp restaure l'ordre et la raison à ce qui en est dépourvu²¹³. En outre, le fait d'écrire d'un point de vue personnel et contingent, pour les Marot, déplace également le lieu de l'aléatoire du sujet à la stabilité d'un poète défini : c'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre la valorisation du « je » et l'importance du récit personnel au détriment du récit chaotique et impossible des faits, comme le montrera Cretin avec *L'apparition du Mareschal sans reproche*. Enfin, lorsque Clément raconte directement les dégâts de la guerre, dans l'épître IV, il a recours à la prose, comme si l'ordonnement des vers n'était plus possible ; à l'inverse, quand sont présentes la stabilité et la paix, la poésie reprend ses droits pour accomplir sa mission épique et garantir la pérennité de l'éloge.

²¹¹ *Poétique de George Chastelain (1415-1475)*, *op. cit.*, p. 174-205.

²¹² *Les Faictz et dictz*, *op. cit.*, p. 75, v. 281-285 : « La guerre est trop mal affreant / Aux Cristiens, s'on ne reproche / La foy que nous sommes creant, / Pour rembarer ung mescreant / Ou le grand Turc, s'il nous approche [...]. »

²¹³ Ce déplacement chronologique, géographique et thématique reconduit donc un glissement symbolique caractéristique de l'écriture de la guerre chez les Rhétoriciens, tel que l'analyse Cornilliat dans « *Or ne mens* » (*op. cit.*, p. 650-660), à propos du siège de Neuss raconté dans les *Chroniques* de Molinet : il démontre que le chroniqueur n'envisage pas l'affrontement du prince et de la ville en termes historiques (l'évaluation des décisions stratégiques, par exemple, ne serait pas en faveur de Charles le Téméraire) mais symboliques, afin de « m[ettre] en place et de m[ettre] en ordre [le] désordre guerrier » (p. 653).

Mais revenons à l'épître III, qui n'a résolument rien de subversif et témoigne au contraire d'un engagement idéologique et poétique dans la droite continuité des Rhétoriciens. Les lieux traditionnels de l'éloge martial – courage, force, intelligence, voire beauté du spectacle militaire – y subissent donc un traitement particulier : les soldats ne peuvent manifester leur ardeur qu'entre eux (et donc en respectant une certaine mesure, sans s'entretuer) et le duc ne peut faire étalage de ses capacités de commandement, pour l'instant, que dans son camp, dont le poète s'attache avec zèle à montrer qu'il est bien tenu :

Or est ainsi, Princesse magnanime,
 Qu'en hault honneur, & triumphe sublime
 Est florissant en ce Camp, où nous sommes,
 Le Conquerant des cueurs des gentilz hommes :
 C'est Monseigneur par sa vertu loyalle
 Esleu en Chef de l'Armée Royale :
 Où l'on a veu de guerre maintz esbatz,
 Adventuriers esmouvoir gros combatz
 Pour leur plaisir sur petites querelles,
 Glaives tirer, & briser allumelles
 S'entrenavant de façon fort estrange :
 Car le cueur ont si treshault, qu'en la fange
 Plutost mourront, qu[e] fuyr à la lice :
 Mais Monseigneur, en y mettant police,
 A deffendu de ne tirer espée,
 Si on ne veult avoir la main couppée.
 Ainsi Pietons n'osent plus desgayner,
 Dont sont contrainctz au poil s'entraîner,
 Car sans combattre ilz languissent en vie :
 Et croy (tout seur) qu'ilz ont trop plus d'envie
 D'aller mourir en guerre honnestement
 Que demourer chez eulx oysivement. (v. 19-40)

La mesure, dans l'éloge, tient donc plus à son sujet imparfait (les combats réels n'ont pas encore commencé) qu'à une idéologie subversive de l'auteur, ou à un pacifisme militant couvrant son sujet épique d'ironie. Il n'est pas exclu cependant que le poète sourie de l'ardeur guerrière des soldats qui trépignent d'impatience, et invite sa lectrice à sourire de même, en particuliers aux vers 35-40. Mais ce sourire n'a rien d'impertinent, il agrmente un récit dans lequel, pour le moment, il ne se passe rien. Il repose sur des valeurs topiques et indiscutées, telle la haine de l'oisiveté²¹⁴.

²¹⁴ La nécessité de s'exercer, de se tenir prêt au combat et de fuir l'oisiveté, dans les camps militaires, est un impératif que l'armée du duc d'Alençon n'est pas la première à respecter, même avec cet ardeur que loue Marot. Dans le *Panegyric* de Bouchet, les recommandations sur la façon de tenir un camp – *topos* de discipline militaire depuis Végèce – que Minerve donne à La Trémoille font apparaître les mêmes conseils : « Ung duc et chief de la bataille doit en son camp avoir a toutes heures ses gensdarmes prestz a combatre [...]. Ung chief de guerre [...] doit les jeunes gensdarmes induire a continuel exercice sans

Marot procède ensuite à l'énumération des capitaines et autres commandants réunis au camp d'Attigny. Cette énumération est assortie d'éloges de leurs armées, dont le courage, le bruit, les armements et la beauté sont hyperboliques (v. 41-84). Il n'y a rien dans ce passage qui ne diffère des descriptions de Jean Marot dans ses *Voyages* : c'est un lieu commun des récits de bataille. Le poète poursuit avec la description des exercices des armées, lesquelles

[...] d'une fiere façon,
Marchent en ordre, et font le limaçon,
Comme en bataille, affin de ne faillir,
Quand leur faudra deffendre, ou assaillir,
Tousjours crians, les Ennemis sont nostres [...]. (v. 91-95)

Jusqu'à présent, il a fait œuvre de témoin fidèle et propose une description convenue, c'est-à-dire précise et élogieuse, reprenant les *topoi* des récits guerriers, de l'armée du duc d'Alençon.

Mais, s'adressant à son épouse, il ne peut déroger à un portrait plus précis de ce dernier, exercice de style redoutable, que Marot choisit d'affronter en exhibant tout d'abord (et de façon encore topique) la difficulté de l'entreprise pour un si jeune poète (v. 113-117 déjà cités). Cette nouvelle *captatio* isole ce portrait pour le mettre en valeur aux yeux de la destinatrice ; il est le point d'orgue de l'épître et n'appelle donc pas de complément, d'où la conclusion qui suit immédiatement et qui prend, de façon toute conventionnelle, la forme d'une *excusatio*. Comme on l'a déjà montré, les affrontements n'ayant pas commencé, le portrait du duc ne peut reposer que sur des critères autres que belliqueux :

Son cueur tant bon gentils hommes contente,
Son bon vouloir gens de guerre entretient,
Sa grande vertu bonne justice tient,
Et sa justice en guerre la paix fait,
Tant que chascun va disant (en effect)
Voicy celluy tant liberal, & large,
Qui bien merite avoir Royalle charge,
C'est celluy là qui tousjours en ses mains
Tient, & tiendra l'amour de tous humains :
Car puis le temps de Cesar dict Auguste,
On n'a point veu Prince au monde plus juste. (v. 118-128)

Le portrait irénique d'un chef de guerre, et en particulier le vers 121, n'a pas manqué d'étonner la critique, qui y a souvent lu de l'ironie ou de l'impertinence. C'est oublier que la représentation du bon chef de guerre, capable de mettre de l'ordre là où règne le désordre, de policer des soldats qui ne pensent qu'à se battre, est un *topos* de l'éloge du commandant d'une armée, que l'on retrouve

oysiveté. » (*op. cit.*, f. lviii r^o). Ce passage est une réécriture du livre IX du *De Institutione reipublicae* de Patrizi, écrit vers 1460 (voir l'édition de ce texte par Laurent Vissière et François Cornilliat, à paraître).

chez Bouchet par exemple²¹⁵. Notre étude des passages où Cretin ou Jean Marot louent un roi qui tient son armée et empêche les pillards de s'en prendre aux peuples soumis l'a déjà en partie démontré, mais ces auteurs offrent des exemples plus précis de l'exploitation de ce lieu commun. Ainsi, dans *Le Voyage de Venise*, alors que le roi forme les armées avant de pénétrer en Italie, il fait un choix de « capitaines » qui repose sur leur capacité à tenir des soldats présentés comme des brutes :

Et pour autant qu'à Genes jusqu'à l'herbe
Rongeoient partout, pilloient lyen et gerbe
Le Roy, icy, leur bailla capitaines
Nobles, scavans, car ce dit le proverbe :
En peu de temps vilain se rend superbe
S'il n'a ung chef qui luy serre les veynes.
Douceur d'abbesse atraict nonnes mondaines.
Myre piteux rend infaicte la playe.
Dont est bien droit qu'à telz gens on employe
Homme vaillant, robuste et de maison,
Car, si le serf devant le chef ne ploye,
Le chef n'est digne à gouverner une oye.
A pesant beuf il fault dur esguilion. (v. 686-698)

Les multiples proverbes de cette strophe soulignent combien ce lieu de l'éloge des capitaines est évident, même s'il repose sur l'idée en apparence paradoxale qu'il faut être particulièrement « vaillant » et « robuste » pour canaliser l'ardeur guerrière des soldats. Cretin ne semble pas dire autre chose, lorsque, pour reprendre les mots de son éditeur Henry Guy, « Charles [fils de Pépin] habitue ses troupes à la discipline, et Cretin constate avec mélancolie que l'on ne voit plus dans les armées l'ordre qui y régnait alors²¹⁶ ». Le bon chef de guerre, contrairement aux hommes qu'il commande, n'est pas que force au combat : il est aussi garant de la justice, de l'ordre. Clément ne modifie pas l'argument topique de l'éloge du chef de guerre mais en augmente le degré : non seulement les hommes craignent leur supérieur, mais en plus ils l'aiment (v. 126). Ce rapport des soldats à leur chef est calqué sur celui qu'il définira entre le roi et son peuple, entre François I^{er} et lui-même.

En outre, si les soldats ont pour fonction de combattre ardemment, les chefs quant à eux doivent voir plus loin, et déjà penser à la restauration de l'ordre et de la paix. Ainsi Louis XII, à peine les Génois soumis, prend-il soin de leur éviter pillages et autres exactions de la part de

²¹⁵ L'autorité et la justice du chef de guerre sont également recommandées dans le discours de Minerve à La Trémoille : il doit « pugnir les crimes et delictz / oyr les querelles des discordans / faire droit a chescun sans faveur » (*Panegyric, op. cit.*, f. lviii r^o).

²¹⁶ « La Chronique française de maître Guillaume Cretin », art. cité, p. 349. Il serait intéressant de savoir si Cretin fait ici également référence à des événements plus récents, voire contemporains de l'épître III de Marot, ce qui en renforcerait l'aspect élogieux.

soldats redevenus, après les justes affrontements, des brutes. Au début du XVI^e siècle, valeurs épiques médiévales (promotion de l'ardeur à combattre, incarnée par les soldats), idéal humaniste et chrétien (guerre juste et non d'expansion, charité) mais aussi calcul politique (contentement d'une population locale que l'on veut soumettre durablement, stratégie de préservation des forces armées) se superposent : les historiographes s'efforcent de trouver une formulation où elles ne s'opposent pas et où la stratégie politique s'accommode de principes louables. L'épître en prose de Marot ne dit pas autre chose : d'une guerre justement menée (c'est-à-dire nécessaire et effectuée dans le respect de Labeur) naît une paix durable et satisfaisante pour tous. Or le vers 128 de l'épître III (« On n'a point veu Prince au monde plus juste ») insiste sur cette caractéristique du duc d'Alençon, soulignée par la rime qui le compare à « Auguste » (v. 127). La guerre n'est pas synonyme de désordre et de débordements : l'épître en prose louera encore « la discipline militaire observée » des « gens d'armes », « l'ardeur des Adventuriers, & l'ordre des Suysses » (p. 82). Dans l'épître III, le poète fait l'éloge de la facilité avec laquelle le duc d'Alençon canalise la ferveur belliqueuse de ses soldats. Contrairement à ce que laissent penser les chants martiaux – qui sont moins descriptifs que persuasifs et fédérateurs (tel celui de la ballade IX) – la guerre n'est pas un débordement brutal envers tout un chacun : elle s'accompagne de règles et peut se faire dans le respect des hommes, soldats ou populations locales. Comme dans « La responce de France... » de Jean Marot, la guerre n'est soutenable que si elle est encouragée par Noblesse autant que Labeur, caractéristique dont Clément gratifie le duc :

Entre le peuple, & ceulx de la noblesse,
 Qui chascun jour honneur faire luy viennent
 Dedans sa chambre, où maintz propos se tiennent [...]. (v. 130-132)

Le rappel du contexte exact de rédaction de l'épître (la situation en Hainaut et celle du poète à la cour de Marguerite) ainsi que le souvenir des œuvres paternelles nous a ainsi permis d'écarter l'image d'un Marot, en 1521, pacifiste et évangélique.

Cette image n'est cependant pas entièrement fautive, mais elle relève d'une autre temporalité : non pas celle de la rédaction de l'épître mais de sa publication en recueil. Elle tient à un effet que le poète souhaitait produire par la *dispositio* de son recueil, qui favorise les ponts entre ces poèmes de jeunesse et ses combats personnels et religieux plus tardifs, qui seront quant à eux parfois en opposition avec une certaine politique royale, incarnée non par le roi lui-même mais par la Sorbonne. En effet, en dispersant les poèmes sur la campagne de Hainaut au moment de publier *L'Adolescence clémentine* plus de dix ans après les faits, Marot estompe leur valeur référentielle et favorise des lectures allégoriques, pacifistes, qui se chargent de nuances évangéliques dont sa poésie était jusqu'alors dépourvue. Ainsi, pour la section des épîtres, Goyet a montré comment les cinq premières épîtres s'articulaient autour de la notion de « ferme amour » qui invite à la

charité et à la paix entre les hommes²¹⁷. Il propose de lire l'épître V, « à la Damoiselle negligente de venir veoir ses Amys », comme une allégorie de la paix appelée par l'épître en prose « la tressacrée fille de Jesuchrist » (p. 83). Ce n'est pas un poète transi d'amour qui appelle sa dame, mais une communauté désireuse d'être visitée par l'irénique demoiselle. Entre l'épître à Maguelonne et cette épître V, Marot met ainsi en scène un parcours de « ferme amour », sentiment profond et personnel, mais qui dépasse les intérêts individuels pour devenir le ciment qui tient une communauté. *Éros* devient *agapè*. Entre temps, les épîtres de la campagne du Hainaut, où le poète, entre deux récits martiaux, fait l'éloge de l'ordre et de l'humanité des princes et princesses auxquels il s'adresse, se teignent de cette vertu humaniste et évangélique. Telle est la lecture que le regroupement des pièces de la campagne du Hainaut en sections génériques permet : c'est un effet certes voulu par l'auteur, mais à un moment qui n'est pas celui de la rédaction de la pièce. Ces deux lectures se superposent mais la seconde n'annule pas la première.

LE ROI AVEC LE PEUPLE : LA BALLADE « DE PAIX, & VICTOIRE »

Cette ballade, enfin, manifeste plus ostensiblement l'alliance des intérêts du prince et de ceux du peuple, personnifié sous le même nom de « Labeur » (v. 11) qu'avait choisi Jean Marot. Ullrich Langer, dans un article consacré à ce poème²¹⁸, souligne combien l'humanisme de cette ballade est en accord avec la politique de François I^{er}, plus qu'avec des principes évangéliques du poète. En effet, la ballade, qui date sans doute de la fin de 1521, s'insère dans la propagande humaniste pacifique qui entoure les négociations entre François I^{er}, Henry VIII et Charles Quint après la campagne de Hainaut. Dans la première strophe, le roi de France victorieux est appelé par le poète à ne pas désirer plus mais à se comporter en bon roi et à se préoccuper du bien commun :

Quel hault souhait, quel bien heuré desir
 Feray je, las, pour mon dueil qui empire ?
 Souhaiteray je avoir Dame à plaisir ?
 Desireray je ung Regne, ou ung Empire ?
 Nenny (pour vray) car celluy qui n'aspire
 Qu'à son seul bien, trop se peult desvoyer :
 Pour chascun donc à soulas convoyer,
 Souhaiter veulx chose plus meritoire :
 C'est que Dieu vueille en brief nous envoyer
 Heureuse Paix, ou triumphant Victoire. (v. 1-10)

Le poète se met à la place des rois, sans le faire remarquer : il pense alors en homme charitable, soucieux de toute l'humanité. La complicité du roi et du poète n'est qu'une fraction de la complicité qui doit régner entre tous les hommes. Pour Langer, l'attention au bien commun

²¹⁷ Francis Goyet, « Sur l'ordre de *L'Adolescence Clémentine* », art. cité.

²¹⁸ Ullrich Langer, « L'éthique de la louange chez Marot: la ballade "De Paix, & de Victoire" », art. cité.

relève moins de l'évangélisme – le roi doit penser à ses sujets par esprit de charité – que de la stricte politique : il doit le faire parce qu'il a déjà tout ce qu'il pourrait désirer pour lui-même, argument aristotélicien présent dans l'*Éthique à Nicomaque*. La suite de la ballade épouse le point de vue de Labeur, auquel le poète s'identifie totalement :

Famine vient Labeur aux champs saisir :
Le bras au Chief soubdaine mort souspire :
Soubz Terre voy Gentilz hommes gesir,
Dont mainte Dame en regretant souspire :
Clameurs en faict ma bouche, qui respire :
Mon triste Cueur l'Œil en faict larmoyer :
Mon foible sens ne peult plus rimoyer,
Fors en dolente, & pitoyable histoire :
Mais Bon Espoir me promect pour loyer
Heureuse Paix, ou triumpant Victoire. (v. 11-20)

Le poète témoigne de son empathie pour Labeur et reprend le propos de l'épître en prose : après la guerre, un mal nécessaire, vient une paix heureuse et glorieuse. Guerre et paix se dotent en outre d'une dimension poétique : non seulement la guerre entrave la poésie (v. 17), ce que montrait déjà l'épître en prose, mais en plus elle suppose un registre (le *pathos*) qui correspond mal à la veine badine et naïve du jeune poète. Une fois encore, « Bon Espoir », la figure paternelle déjà présente dans l'« Epistre du Despourveu », vient aider le poète et lui rappelle les fruits à tirer du service des princes. Si Clément, dans cette strophe, se fait le porte-parole du peuple et de ses souffrances auprès du roi, ce n'est pas à titre de remontrance : comme dans l'épître en prose, ou dans « La responce de France... » de Jean (même si l'on a du mal à déterminer lequel du père ou du fils inspire l'autre), cette voix rappelle seulement que les décisions royales ne sont pas celles d'un être singulier et gouverné par des passions personnelles, mais qu'elles engagent toute une nation, qui les soutient, qui a confiance dans un avenir porteur d'« Heureuse Paix, ou triumpant Victoire ». Par cette ballade et le tableau des souffrances du peuple, Marot célèbre autant la paix qu'il souligne le pari gagné de la diplomatie de François I^{er} : mener une guerre juste, mais ordonnée, soucieuse de la population qui la soutient, et se satisfaisant des premières victoires (telle l'escarmouche de l'Escaut) pour conclure une paix qui n'en est pas moins glorieuse. L'histoire, apportant l'alliance d'Henry VIII et de l'Empire et la reprise des hostilités l'année suivante en Italie, montrera que ce pari ne tenait pas si bien²¹⁹...

²¹⁹ Dans les *Annales d'Aquitaine*, Bouchet dresse déjà ce tableau contrasté entre la victoire française en Hainaut et les affres de la guerre, qui dans son texte semblent annonciateurs de plus grands maux encore, puisqu'il enchaîne avec la condamnation des thèses de Luther (Poitiers, Enguilbert de Marnef, 1557, f. 206 v^o-207 r^o). La succession des manchettes est éloquent : « Le siege de Mezieres levé par le Roy de France », « Les Francois victorieux », « Le pais pillé par les bandes » et enfin « Commancement de temps miserable ».

De même que pour les épîtres, la section des ballades, telle que Marot la compose en 1532 invite à une lecture des pièces historiographiques sinon évangélique, du moins fortement empreinte de christianisme. En effet, Defaux dans son édition des *Œuvres poétiques*, mais aussi Franck Bauer et Jean-Charles Monferran²²⁰, étudiant les ballades de *L'Adolescence clémentine*, ont tous deux mis en évidence l'ordre qui gouverne la composition de la section. Le poète y ménage trois temps : « amour et choses mondaines » (ballades I à VI), « politique et guerre » (ballades VII à X), « religion et foi » (ballades XI à XIII), pour reprendre les termes de Defaux²²¹, et passe ainsi d'une histoire individuelle à une Histoire collective, puis universelle (étymologiquement, « catholique »). Dans chaque partie le salut, par l'amour, la paix ou la foi est un point d'orgue. Et à une échelle d'ensemble, la recherche de l'amour individuel et de la paix collective prend sens à travers la foi et la rédemption permise par le sacrifice du Christ. Monferran a montré comment la ballade sur la naissance du Dauphin recevait une lumière évangélique, ainsi rapprochée des ballades sur la naissance et la vie du Christ. Il en va de même pour la ballade « De Paix, & de Victoire » : juste avant la ballade « Du Jour de Noël », son message se teinte d'une coloration évangélique au détriment du message politique. Et comme pour les épîtres, c'est là un sens voulu par le poète, mais ajouté au moment de recueillir les poèmes et de les donner à lire indépendamment de leur contexte d'écriture, et qui n'exclut ni n'annule celui qui est précisément lié au moment de la rédaction, à savoir la diplomatie pacifique de François I^{er}. Entre des ballades pacifistes (ballades VIII et X sur l'entente entre les rois de France et d'Angleterre) et au sein d'une section donnant à lire le cheminement vers « ferme amour » (de l'individu et de la nation), la ballade « De l'arrivée de Monsieur d'Alençon en Haynault », que nous avons lue à la suite de Berthon comme un chant guerrier, a de quoi surprendre, d'où les lectures ironiques dont elle a fait l'objet. Mais par ce poème, Marot montre qu'il a participé au combat (du moins aux exercices du camp) avec sa plume et il manifeste son engagement. Nul doute qu'il aurait écarté de ses œuvres une pièce qu'il aurait jugée trop indigne, de même qu'il n'a jamais publié ses épîtres de l'exil à Ferrare puis à Venise, sans doute parce qu'elles rappelaient une période de sa vie qu'il souhaitait que son lecteur oublie. Mais la vocation explicite de *juvenilia* de *L'Adolescence clémentine* permet justement de montrer un travail passé, de jouer sur les enjeux d'alors et ceux de maintenant, tout en se préservant le droit de s'amender ou de changer de veine, de trouver son sujet et son style propres.

²²⁰ Franck Bauer, « Ballades clémentines : l'ordre du sens », *En relisant L'Adolescence clémentine*, *op.cit.*, p. 137-152 et Jean-Charles Monferran, « Sur la ballade VII de *L'Adolescence clémentine*. Lecture et effets de lecture », *ibid.*, p. 153-170.

²²¹ Defaux, *OP1*, note p. 514.

D'un point de vue formel, technique et stylistique, on voit combien Clément doit à son père : il reprend, poursuit des évolutions durables, ou bien prend acte d'apories énoncées par ce dernier. En revanche, c'est au niveau du sujet, de *l'inventio*, qu'il se montre, précisément, le plus inventif. Pour promouvoir l'humanisme et le pacifisme de François I^{er}, il se fait volontiers le porte-parole des « petits », et accorde la modestie de son style à celle de son point de vue. Il ouvre ainsi la voie au remplacement progressif de l'Histoire nationale par la petite histoire, celle de la cour voire sa propre histoire, tout en conservant les mêmes fins de gloire au roi et à la nation. Comme le suggérait déjà Cornilliat²²², c'est aussi une façon, pour Clément, de conjurer la malédiction qui frappe son père et Cretin, qui meurent avant de finir leur Histoire : à partir des épîtres de campagne de *L'Adolescence clémentine*, il fait progressivement s'accorder les récits de sa propre vie avec l'Histoire, intègre les épîtres historiographiques à sa mise en scène biographique jusqu'à ne plus écrire qu'elle. La dernière partie s'efforcera donc de préciser les modalités d'une telle mutation, en étudiant ce que le poète de Cahors doit encore à son père, mais aussi à Lemaire, dans l'évolution générale de la conception du métier de poète de cour.

²²² « La place du vers dans le travail historiographique des Grands Rhétoriciens », art. cité.

III- Redéfinition de la place de l'écrivain de cour

Le corpus historiographique de Clément Marot est ténu. Même si l'on s'est efforcé de montrer comment ses premiers poèmes sont nourris non seulement des textes, mais aussi des méthodes de son père, même si l'on a souligné combien ce peu de poèmes historiographiques s'accordait avec la politique extérieure de François I^{er} – qu'elle soit pacifiste, nourrie de l'humanisme, ou « discrète » après la défaite de Pavie –, même s'il nous reste à étudier les quelques poèmes de propagande historiographique rédigés après Pavie, nous ne pouvons éluder la question de savoir ce que fait Marot de sa charge royale, s'il ne la consacre pas à promouvoir les hauts faits de François I^{er} sur la scène européenne. Il faut en effet expliquer comment Marot redéfinit son métier de poète de cour, puisqu'il ne peut plus se contenter de louer les faits d'armes de son roi (il ne le désire sans doute pas non plus, mais nous espérons avoir montré combien ce choix est appuyé par des circonstances extérieures, qu'elles soient politiques ou poétiques). Dans cette partie, à travers l'étude de l'évolution de la gloire au début XVI^e siècle, qui passe du monarque à son écrivain (évolution dont la carrière de Lemaire est sans doute la meilleure image), ainsi qu'à travers les mutations de l'écriture historiographique et du public qui la lit, nous analyserons les ressorts du processus par lequel Marot déplace le lieu de la chronique historique des champs de bataille à la cour, et comment le poète passe de l'écriture de la grande Histoire à l'écriture d'une histoire des petits – qui est aussi la sienne.

1/ De la gloire du sujet à celle de l'écrivain

Le changement fondamental qui affecte la poésie de cour au début du XVI^e siècle est le déplacement progressif mais irréversible, dans les textes, de la gloire du roi ou de tout sujet épideictique à celle de l'écrivain. Non seulement la figure de l'auteur occupe une place dont l'importance n'a jamais été aussi grande, mais en plus elle égale, voire surpasse son sujet pourtant royal. Chez Clément, le renom de l'écrivain devient l'argument essentiel de l'éloge : il suffit qu'il prenne la plume pour que le dédicataire s'en trouve *de facto* glorifié. Le poète de Cahors en fait même une monnaie d'échange lorsqu'il formule une requête au Dauphin. Dans son épître²²³, Marot ne promet pas seulement d'écrire pour le prince, il lui fait voir l'honneur que celui-ci pourra tirer d'un tel service :

J'ay entrepris faire pour recompense
Ung œuvre exquis, si ma Muse s'enflamme,
Qui maulgré temps, maulgré fer, maulgré flamme,

²²³ « Au tresvertueux prince, François, Daulphin de France », épître XVI, OP2, p. 116-118.

Et maulgré mort, fera vivre sans fin
Le Roy François, & son noble Daulphin. (v. 74-78)

Tout repose désormais sur la Muse et moins sur les accomplissements qu'elle célèbre. Mais le fait que la gloire de l'écrivain en vienne à dépasser celle de son protecteur ou des sujets qu'il peut aborder est le fruit d'un long processus. Ce transfert de la gloire comprend différentes causes telles que l'ambivalence du statut de l'écrivain entre cour et grand public (du moins bourgeois), ou bien, à l'inverse, la plus grande intimité avec le monarque. Ces éléments favorisent la prise de conscience de la valeur du travail littéraire, qui concurrence celle du sujet. L'avènement de l'imprimerie précipitera ce processus en le monétisant de la façon la plus concrète.

- **Éléments contextuels et rappels critiques**

De nombreuses études ont décrit, sous différents aspects, la mutation profonde et durable du statut de l'écrivain et de la nature de son travail, qui s'opère entre le milieu du XV^e siècle et le milieu du XVI^e siècle. Avant d'étudier de façon plus détaillée les œuvres de Lemaire et de Clément Marot qui illustrent et expliquent cette évolution, il convient de rappeler les apports de ces études afin de situer nos remarques dans le champ de la critique.

NOUVEAUX MOYENS DE « L'ÉMERGENCE DE LA CONSCIENCE LITTÉRAIRE »

L'idée de « l'émergence d'une conscience littéraire » a beaucoup servi, dans la critique portant sur la poésie des XV^e et XVI^e siècles, soit à séparer Marot de ses prédécesseurs, soit à distinguer Lemaire (voire l'ensemble des Rhétoriciens) des écrivains du Moyen Âge (ce qui, en soit, permet d'ailleurs de défaire l'idée d'une rupture proprement marotique). Elle est parfois assortie d'un jugement de valeur implicite, louant ces auteurs qui savent enfin qu'écrire est, en soi, un vrai et noble métier, qui ont enfin du recul sur leur œuvre. Ces différences de périodisation tiennent pour une large part aux écarts de définition derrière ce concept aux contours assez flous, mais dans une certaine mesure opérant, qu'est l'émergence de la conscience littéraire.

Pour Brown²²⁴, elle tient essentiellement aux stratégies mises en place par les Rhétoriciens pour promouvoir leur personne et leur talent. L'imprimerie, au début du XVI^e siècle, offre de nouveaux moyens aux poètes pour développer ces stratégies. Brown étudie notamment comment le nom de l'auteur – en particulier celui de Lemaire, mais aussi d'autres Rhétoriciens de cette génération que sont La Vigne, Bouchet ou Gringore – prend une place de plus en plus

²²⁴ Cynthia Brown, « The rise of literary consciousness in late medieval France : Jean Lemaire and the Rhétoriqueur tradition », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XIII, 1, 1983, p. 51-74 et *Poets, Patrons and Printers*, *op. cit.*

conséquente dans les imprimés du XVI^e siècle, au détriment du protecteur ou du libraire²²⁵. Le phénomène qu'elle décrit nous semble devoir aussi se comprendre dans le contexte du mécénat de cour, des concurrences qu'il établit entre des jeunes auteurs et de la nécessité, pour celui qui sollicite une protection, de faire ses preuves et de se distinguer : le poète doit à la fois s'effacer devant le service qu'il propose, mais aussi montrer qu'il est le plus apte à accomplir les tâches épideictiques. C'est là un subtil équilibre pour le poète débutant dont la diffusion imprimée, parce qu'elle permet de faire briller le nom de l'auteur en dehors de la cour mais déjà à la gloire de celle-ci, fera bientôt la règle de toute une carrière.

Pour François Rigolot²²⁶, l'émergence de la conscience littéraire correspond plus exactement à la fin du recours au masque par l'écrivain, qui peut désormais constituer son image d'auteur dans ses œuvres et mettre en valeur sa subjectivité et sa singularité au détriment du collectif. Il fait de Marot le parangon de cette émergence, même si Lemaire et d'autres Rhétoriciens en ont tracé la voie, et même si le processus est encore en cours dans l'œuvre du poète de Cahors, et ne va pas sans hésitations. On pourrait lui objecter que la constitution d'une image d'auteur empreinte de subjectivité est encore un masque²²⁷, mais la nouveauté de cette valorisation de la voix singulière (chez les Marot) au détriment de l'autorité intellectuelle et technique (chez Cretin ou Lemaire, et déjà chez Chartier, le père fondateur de la poésie « rhétorique » du XV^e siècle, ou encore, d'une manière tout à fait singulière chez Christine de Pizan, veuve se consacrant aux lettres pour y chercher consolation et subsistance auprès des princes) est bien réelle. Il faudra cependant s'interroger si Clément parle bien en son nom propre lorsqu'il défend les « petits », ou bien, de même que son père se faisait le porte-parole des femmes, s'il parle précisément au nom de tous les « petits » dans lesquels il s'inclut, substituant l'autorité qualitative d'un Lemaire ou d'un Cretin à une assise quantitative.

Armstrong²²⁸ se distingue de Rigolot en définissant la conscience littéraire non pas seulement comme l'expression d'une subjectivité mais comme la valorisation de l'acte d'écriture, que ce soit en dévoilant les processus d'élaboration du texte, l'identité de l'auteur, ou en insistant sur la

²²⁵ C'est dans une perspective semblable que Nathalie Dauvois interprète l'évolution de l'acrostiche, qui passe de l'ornement à la signature, dans « Acrostiches et anagrammes du nom d'auteur à la Renaissance. Évolution et significations » dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges offerts à Claude Thiry*, éd. Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli, Turnhout, Brepols, 2008, p. 92-99.

²²⁶ François Rigolot, « Clément Marot et l'émergence de la conscience littéraire à la Renaissance », dans *La Génération Marot*, *op. cit.*, p. 21-34. Jean Lecoindre, dans *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*, parvient, après une étude stylistique, aux mêmes conclusions.

²²⁷ D'autant qu'on ne sait pratiquement rien de la vie des Marot en dehors de ce qu'ils ont écrit : notre troisième partie s'attachera d'ailleurs à montrer combien la *persona* d'auteur de Clément se construit parallèlement à une histoire littéraire française.

²²⁸ *Technique and Technology*, *op. cit.*, p. 7-8.

virtuosité formelle. Selon lui, l'émergence de la conscience littéraire date de l'élaboration de l'esthétique des Rhétoriciens, qui favorise la réflexivité des discours, même s'il insiste sur le rôle déterminant de l'imprimerie dans son avènement. Son point de vue rejoint ainsi celui de Brown, qu'il inclut. Avec Jennifer Britnell, il précise cette définition dans la préface de leur édition de *l'Épître du roy à Hector*²²⁹. La conscience littéraire est illustrée chez Lemaire par la « virtuosité formelle », le « métadiscours », la « thématization de l'acte créateur » :

[...] toutes ces techniques nous rappellent le travail d'imagination et d'expression qui gît derrière le produit, le texte, que nous lisons. (p. XLII)

Il s'agit de conférer de l'épaisseur temporelle à un texte précisément destiné à fixer, pour l'avenir, la gloire du protecteur. Cette épaisseur temporelle, on le verra, nous semble être également le principe de Clément Marot lorsqu'il recueille ses œuvres et les classe, depuis les *juvenilia* de *L'Adolescence* jusqu'à la maîtrise technique des épigrammes et traductions dans les *Œuvres* de 1538.

Toutes ces définitions de l'émergence de la conscience littéraire reposent donc sur le choix d'un critère (souci de la diffusion, discours métapoétiques, ostensible virtuosité) par lequel l'auteur manifeste sa présence derrière son texte. Les différentes bornes appliquées à ce phénomène insaisissable correspondent donc au critère retenu... Il semble que chaque période littéraire, chaque auteur témoigne de sa « conscience littéraire » par des moyens relevant de son temps : difficile de situer une « émergence » qui pourrait aussi bien remonter à la lyrique courtoise (où les poètes disent « je »), au romans médiévaux (avec leurs prologues définissant une esthétique propre à l'écrivain) ou même aux poètes latins, tel Martial, qui multiplie les assertions personnelles et remarques métapoétiques, et dont Marot traduit les épigrammes. C'est donc moins sur la chronologie de cette nouvelle conscience littéraire (le terme de « nouveau » nous semblant plus approprié que celui d'« émergence ») qu'il faudra s'attacher, que sur les moyens propres au début du XVI^e siècle et, à la limite, indépendants de la volonté des écrivains, qui suscitent un renouveau du discours auctorial et, par là, un renouveau de l'écriture²³⁰.

En dépit donc de leurs fondements différents (et qui n'en sont pas vraiment car très relatifs), toutes les définitions rappelées ci-dessus mettent en évidence la préoccupation des Rhétoriciens pour leur *éthos* de poète technicien, membre d'une communauté – qu'elle soit faite de la cour ou

²²⁹ Jean Lemaire de Belges, *Épître du roy à Hector et autres pièces de circonstance* (1511-1513), éd. Adrian Armstrong et Jennifer Britnell, Paris, Société des textes français modernes, 2000.

²³⁰ On peut aussi considérer, à partir des remarques d'Estelle Doudet sur les noms de l'auteur au Moyen Âge et à la Renaissance (« *Par le non connuist an l'ome*, désignations et signatures de l'auteur, du XII^e au XVI^e siècle » dans *Constitution du champ littéraire : limites, intersections, déplacements*, dir. Pierre Chiron et Francis Claudon, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 105-124), que ce qu'on appelle émergence d'une conscience littéraire au tournant du XVI^e siècle correspond au résultat d'une longue évolution du nom et de la fonction de l'auteur – évolution faite de ruptures (qu'elle situe plutôt au milieu du XIV^e siècle) et de passages – qui se rapproche à partir de l'époque des Rhétoriciens de nos conceptions modernes.

d'autres poètes – qui le dépasse mais auprès de laquelle il espère faire entendre une voix particulière²³¹. Brown en particulier, et Armstrong après elle, insistent sur la naissance de l'imprimerie comme biais par lequel les revendications auctoriales se précipitent. Pour notre étude, et dans le but d'expliquer comment Clément Marot en vient à ne plus écrire l'Histoire nationale mais sa propre histoire, sans grandiloquence mais avec une modestie qui fait paradoxalement toute sa gloire, nous nous attacherons tout d'abord aux conséquences de cette nouvelle conscience littéraire, qui reconnaît la valeur intrinsèque de ce type de travail (ce qui ne va pas sans risques de dévoiements pécuniaires si l'on en croit la *Concorde des deux langages*), non plus liée à la hauteur du sujet ni même au raffinement d'une technique de plus en plus virtuose, mais à la grandeur éthique et rhétorique du poète. C'est le parcours de Jean Lemaire qui nous a semblé être le plus révélateur de cette prise de conscience, dont Clément Marot est à la fois héritier et acteur.

GLOIRE DES RHÉTORIQUEURS, GLOIRE HUMANISTE

Cette promotion de l'écrivain par rapport au sujet de son éloge est aussi encouragée par le développement de la pensée humaniste, qui favorise une réflexion sur la singularité et l'exemplarité du renom. Jean Lecoq a longuement étudié cette question d'un point de vue stylistique dans *L'Idéal et la différence*²³². Il décrit ainsi minutieusement le passage de l'idée d'un modèle absolu antique duquel l'auteur ne peut que se rapprocher (sa singularité étant ses défauts et sa gloire consistant à les faire disparaître) à l'expression d'un génie singulier, au style unique, incomparable aux autres.

Dans son étude sur *La gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle*²³³, Françoise Joukovsky souligne l'importance des idées humanistes, chez Lemaire mais peut-être surtout chez Cretin, dans la revalorisation du travail littéraire et la nouvelle gloire attachée à la figure d'auteur. Elle montre notamment que la première génération de Rhétoriciens insiste sur la gloire collective, de la nation. Peu à peu cette gloire s'individualise, devient celle du monarque, à laquelle l'écrivain est contraint à s'élever, comme en témoignent les déplorations funèbres de Lemaire et de Cretin, étudiées plus haut. Mais lorsque la gloire de l'écrivain commence à s'établir, elle se comprend au sein du collectif : ainsi les poètes se situent au terme de listes d'artistes (musiciens dans la *Déploration sur le trépas de feu Okergan*, poètes et orateurs dans la *Plainte du Désiré*, chantres

²³¹ Il y a là aussi un équilibre entre compétition et entraide, qu'Adrian Armstrong étudie précisément dans *The Virtuoso Circle* (*op. cit.*).

²³² Jean Lecoq, *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*

²³³ Françoise Joukovsky, *La gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle*, *op. cit.*, première partie, chap. II et III sur les Grands Rhétoriciens puis Marot, p. 103-196.

dans la *Plainte sur le trespas de feu maistre Jehan Braconnier*). La promotion de l'écrivain, dont la gloire se nourrit de celle du monarque mais aussi de la tradition courtoise dans laquelle il s'inscrit, est individuelle : l'écrivain est le point de rayonnement au croisement des trois axes que sont la cour, la génération, et même le style. Ainsi Lemaire est-il bourguignon (du moins dans un premier temps, avant d'être français), successeur de Chastelain et de Molinet, et construit-il son identité poétique autour de la déploration funèbre puis du Labeur historique.

Dans *L'Adolescence clémentine*, le rapport à la gloire qui se joue témoigne encore de l'attachement de son auteur à la poétique de la génération des Rhétoriciens qui le précède. Une fois encore, l'étude de Joukovsky rejoint nos conclusions sur l'étude de la déploration funèbre. Mais entre 1525 et 1536, la conception de la gloire chez Marot évolue sous l'influence de l'humanisme, déjà marquée chez Cretin : conformément aux modèles de la littérature antique, la gloire est désormais celle du lettré. C'est ce que nous avons notamment observé dans la *Plainte sur le trespas de Bysipat*, la *Déploration de Florimond Robertet* ou la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, où l'éloge voire la panthéonisation du défunt reposent moins sur ses prouesses au combat ou son illustre carrière de fonctionnaire de l'État que sur son statut d'homme de lettres. Les auteurs opposent la clarté présente aux ténèbres du Moyen Âge, et notamment Marot dans les épîtres de Ferrare au Roi et l'« Avant naissance du Troisième enfant de Madame, Madame la Duchesse de Ferrare ». La gloire du clerc passe devant celle du chevalier, qui n'est cependant pas oubliée. Mais Joukovsky relève une méfiance pour cette gloire personnelle, liée au déclin de l'idéal chevaleresque. À l'inverse, les poètes se congratulent entre eux et se lancent des concours pour célébrer leur gloire de lettrés. Il convient ici de rappeler tout ce que ces pratiques doivent aux échanges épistolaires des Rhétoriciens (même s'ils ne vont pas sans une certaine volonté de promotion personnelle au détriment du correspondant²³⁴) ou aux concours, tels ceux des pays mariaux, établis de longue date. À partir de 1536 – date que Joukovsky ne justifie guère mais qui correspond au retour d'exil de Marot, et qui a sans doute contribué à faire de lui non plus seulement le poète du roi mais de toute la France (un « poète Gallique » dit-il dans l'épître « Marot arrivé à Ferrare escript à Madame la Duchesse²³⁵ », qui initie la série des épîtres d'exil), Marot revendique de plus en plus la gloire de l'esprit sur celle de la noblesse.

Il faut aussi, avec Cynthia Brown²³⁶, rappeler l'importance de la promotion du vernaculaire. Les poètes écrivent en français autant pour toucher un plus vaste public (parmi lequel le roi et sa

²³⁴ Voir Estelle Doudet, « Contraintes, concurrences et stratégies d'autonomisation chez les Rhétoriciens francophones », *Met eigen ogen, De rederijker als dichtend Individu (1450-1600)*, éd. Dirk Coigneau et Samuel Mareel De Fontaine, n° 58, 2009, p. 69-86.

²³⁵ OP2, p. 77-78, v. 37.

²³⁶ *The Shaping of History...*, *op. cit.*, p. 153.

cour) mais aussi par rivalité avec l'italien. Seyssel recommandait déjà à Louis XII de rendre les sciences, et en particulier l'histoire, accessibles à tous par l'emploi du vernaculaire. Ainsi La Vigne (à l'occasion de la campagne de Gênes) et Lemaire (dans le *Traicté*) traduisent-ils les passages en latin. Les écrivains sont désormais en charge de défendre la gloire de la nation par sa langue et sa culture. *Translatio imperii* et *studii* sont inséparables, et leur hiérarchie semble même s'inverser. Cette promotion culturelle (et non plus militaire) de la nation, qui place l'écrivain au cœur de sa défense, est un élément essentiel pour comprendre la gloire de Marot à la cour de François I^{er} et comment il s'en saisit dans ses textes.

Cette mutation de la gloire, note enfin Joukovsky, s'accompagne d'un rabaissement du style comme dispositif d'ornementation. Pour les humanistes, la vérité doit s'exposer nue et sans ornement. En favorisant l'esprit et, à nouveau, le collectif sur le glorieux et l'individuel, l'humanisme modifie (et renforce paradoxalement) les contraintes du poète de cour. Ainsi Marot est-il poète au service de François I^{er} mais témoigne de beaucoup de recul sur cette vocation et ses rouages. Le poète doit tenir à la fois des impératifs épidiectiques, qui passent (ou du moins sont passés) par le raffinement technique de l'écriture, et une volonté de clarté, de simplicité propre à illustrer le génie naturel de toute une langue, toute une nation. Marot, on le verra, tiendra ces deux contraintes en plaçant au centre de l'éloge sa personne, et en soulignant constamment combien la voix qui s'exprime est à la fois individuelle et à la fois reflet d'un grand nombre, ou plutôt d'une pensée partagée.

L'IMPRIMÉ ET LA VALORISATION DU TRAVAIL LITTÉRAIRE

Pour chacun des deux phénomènes évoqués ci-dessus, on observe que le développement de l'imprimerie au début du XVI^e siècle agit comme un catalyseur de tensions – entre le monde des Grands de la cour et un public plus populaire, dont est issu le poète –, mais aussi d'évolutions déjà à l'œuvre à la fin du XV^e siècle. C'est sans doute ce qui explique les écarts de datation, qui situent les mutations de la gloire de l'écrivain et le renouveau de la conscience littéraire, quelle qu'en soit la forme retenue, soit entre Clément Marot et les Rhétoriqueurs, soit entre la première et la seconde génération de ces derniers. Si le passage d'une relation de subordination à un échange de services, entre le prince et le poète, est en partie dû à des éléments conjoncturels tels que la situation critique du royaume, notamment lors de l'affrontement entre Louis XII et le pape, comme l'ont amplement démontré Britnell²³⁷ et Brown, l'essor de l'imprimerie constitue un élément structurel capital pour comprendre à la fois les innovations éthiques et esthétiques de Clément Marot. Celui-ci fait l'expérience, avec l'imprimerie, des différents formats et différents

²³⁷ *Le Roi très chrétien contre le pape, op. cit.*

publics de son œuvre, ce que n'ont pas fait Jean Marot ou Cretin qui – à l'instar de Saint-Gelais par exemple, contemporain de Clément – n'ont jamais fait publier leurs œuvres, uniquement destinées à la cour qu'ils servaient. Les remaniements et différences de lectures entre le poème de circonstance et celui qui paraît des années plus tard, comme on l'a vu avec les écrits de Marot sur la campagne du Hainaut, montrent à quel point le poète de Cahors a réfléchi sur les potentialités de cette nouvelle technique. Mais c'est Lemaire qui, avant lui, a été confronté à ce nouveau moyen de diffusion littéraire à la fois très tôt et avec une profondeur de pensée qui n'a d'égale que l'urgence de sa situation souvent instable auprès de protecteurs morts ou restant à courtiser.

Différentes études de Brown ont démontré comment certains Rhétoriciens, et en particulier Lemaire, ont toujours conçu la diffusion imprimée de leurs textes comme outil de promotion personnelle en vue d'atteindre une cour ou bien de s'assurer des revenus issus de l'imprimerie que des éditeurs sont trop prompts à s'appropriier en totalité. C'est ce qu'elle démontre au sujet de la *Concorde du Genre Humain*²³⁸, du *Temple d'Honneur et de Vertus* et de *La Légende des Vénitiens*²³⁹ ou plus récemment en étudiant le *Dyalogue de Vertu Militaire et Jeunesse Françoisise* et les *XXIV Couplets*²⁴⁰, prouvant ainsi que cette émancipation économique et littéraire de Lemaire par rapport à la culture de cour est une préoccupation qui traverse toute sa carrière. À l'inverse, Schoysman souligne à partir de la circulation manuscrite anonyme du *Traité des anciennes pompes funeralles* de Lemaire combien la reconnaissance auctoriale est maigre hors du support imprimé, dans les milieux humanistes²⁴¹. Nous allons voir que les conséquences de cette mobilisation du support imprimé pour sa poétique historiographique sont considérables.

- **Lemaire : diffusion imprimée, style et autorité de l'indiciaire**

LES ALÉAS DE LA CARRIÈRE

Chez Lemaire, les stratégies de promotion personnelle revêtent une certaine urgence : à plusieurs reprises, dans sa carrière, le poète sollicite un nouveau protecteur, que ce soit par contrainte, lorsque l'ancien est mort (c'est ce que nous avons vu au sujet des déplorations funèbres) ou bien par choix, lorsque Lemaire abandonne la cour de Marguerite d'Autriche pour

²³⁸ « The rise of literary consciousness in late medieval France : Jean Lemaire and the Rhétoriqueur tradition », art. cité.

²³⁹ *Poets, Patrons and Printers*, op. cit.

²⁴⁰ *The Queen's Library*, op. cit.

²⁴¹ Anne Schoysman, « Pierre Sala "antiquaire" dans le manuscrit BnF fr. 5447 : notes philologiques sur le *Traité des anciennes pompes funeralles* de Jean Lemaire », *Studi francesi*, LII-3, septembre-décembre 2008, p. 554-564.

rejoindre celle d'Anne de Bretagne, qu'il semble avoir de tous temps convoitée²⁴². Il se saisit d'abord de l'alliance des nations européennes contre Venise comme d'une occasion lui permettant d'écrire en faveur de Louis XII autant que de l'Empereur Maximilien et de Marguerite d'Autriche qu'il sert officiellement : ainsi est élaborée *La Légende des Vénitiens*. Il adopte ensuite une attitude uniformément francophile lors du conflit entre Louis XII et le pape Jules II, avec l'*Epistre du roy à Hector*, que Lemaire fait circuler sous forme manuscrite à la cour de France en novembre 1511, en réponse à l'épître d'Hector de Troye de Jean d'Auton, rédigée à l'occasion d'un concours d'épîtres artificielles. D'autres brèves pièces de circonstance – que Lemaire fait copier à Lyon en juillet 1511 dans un manuscrit pour Anne de France²⁴³ – remplissent ce même but, ainsi que le plus long *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise avec l'Histoire du prince Sophy*, qui paraît chez le libraire Étienne Baland, à Lyon, dès mai 1511²⁴⁴. Lemaire accompagne ces textes de propagande en faveur de Louis XII de gestes éditoriaux en l'honneur de la cour de France, puisqu'il dédicace l'édition imprimée des *Epîtres de l'Amant vert*, originellement écrites pour Marguerite, à Anne de Bretagne, ainsi que les livres II et III des *Illustrations* respectivement à Claude de France et à sa mère. Selon Britnell²⁴⁵, il est peu probable que Louis XII ait commandé les ouvrages de propagande (quoique des doutes soient légitimes pour Gringore et Lemaire) : il semble plutôt que les auteurs ont écrit selon leur intérêt particulier, et que naturellement ils en attendaient une récompense, ce dont témoigne la carrière de Lemaire, qui devient historiographe officiel de la cour de France et se voit chargé de rédiger une chronique historique de la Bretagne.

Les écrivains déjà établis à la cour chercheront à plaire à leur mécène par des textes diffusés en manuscrit : de ce point de vue, l'imprimerie n'a d'utilité que pour ceux qui cherchent un protecteur ou qui veulent s'assurer quelques revenus en l'absence de protecteur. Dans ce cadre, on remarque que Lemaire emploie les deux supports, ce qui laisse entendre que le renom acquis avec Marguerite d'Autriche lui facilite l'entrée à la cour de France, ou bien qu'il y a déjà des connaissances susceptibles de diffuser ses manuscrits. Britnell poursuit en ajoutant que pour la propagande, Louis XII et son gouvernement

continuent d'utiliser les méthodes consacrées par l'usage, la circulation de lettres et d'édits ; l'utilisation de l'imprimé dans ce processus ne fait que commencer. Lemaire se révèle d'une remarquable clairvoyance en insistant sur le pouvoir qu'a l'écrivain d'émouvoir le peuple

²⁴² C'est ce que suggèrent les dédicaces à Anne de Bretagne du *Temple d'Honneur et de Vertus* et de la *Plainte du Désiré*.

²⁴³ Sur la composition et la circulation de ces manuscrits, voir l'introduction d'Armstrong et Britnell, *Epistre du roy à Hector : et autres pièces de circonstances*, *op. cit.*

²⁴⁴ Voir l'introduction de Britnell dans son édition du *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise*, *op. cit.*

²⁴⁵ *Le Roi très chrétien contre le pape*, *op. cit.*, p. 81-83.

en faveur du roi – mais c'est le roi surtout qu'il veut persuader en l'affirmant. Nos écrivains sont moins des agents directs de l'effort propagandiste du gouvernement que des interprètes de cet effort qui espèrent en quelque sorte profiter de leurs compositions, et qui aussi sans doute, dans plusieurs cas – ne soyons pas trop cyniques –, adhèrent pleinement à l'idéologie patriotique et monarchiste qu'ils expriment.

Le renom du poète se construit avec celui du prince qu'il sert, dans un aller-retour avec le public. La diffusion imprimée sert d'abord à établir le talent du poète et sa possible utilité pour le prince, qui en retour prête sa propre gloire pour renforcer celle de l'écrivain, qui continue de publier – pour l'argent, la gloire, le désir d'éduquer un large public ou de mettre ses œuvres à l'épreuve d'un grand nombre de lecteurs.

Brown²⁴⁶ montre encore comment le nom de la reine, sur les imprimés de Lemaire, sert la promotion de l'auteur, avant que Clément Marot ne renverse, en quelque sorte, ce rapport de caution et de gloire. Son père Jean, à l'inverse, subordonne encore totalement la gloire du poète à celle de son protecteur :

Plaise vous savoir que je, Jehan des Marestz, alias Marot, de tous facteurs le moindre disciple et loingtain imitateur des meilleurs rhetoriciens, vostre treshumble et tresobeissant et tresadvoué subject, serviteur et esclave, vous voullant monstren et faire tesmoignage de l'affectueux vouloir et intencion tresdesireuse que j'ay de continuer le propos obstiné et non jamais variable de tousjours faire et exploicter quelque petite œuvre à la recreation et delectation de vostre bieneurée noblesse, ay mys et employé la force et totale vigueur de ma tresrude et imbecille capacité à construire, edifier et composer ung œuvre de la ressource et quasi nouvelle instauration de vostre santé. Oeuvre certes petit quant à la structure et fabrique composition. Mais quant au subject, de telle magnitude et excellence que ung aultre Virgille ou Homere, poetes de immortelle renommée, travailleroyent beauco[u]p à l'execution souffisante d'icelle. (p. 120-121)

L'œuvre vise explicitement un divertissement curial et non une diffusion publique. Même s'il faut faire la part de la rhétorique excessivement modeste de cette *captatio*, ce qui motive le travail du poète est bien d'abord le sujet, et non l'idée que sa voix particulière pourrait compter²⁴⁷. Cette idée apparaissait déjà chez Lemaire dans la préface du *Temple d'Honneur et de Vertus*, son premier écrit d'une taille conséquente :

Laquelle [douleur causée par la mort de Pierre de Bourbon] voyant je, Jehan le Maire, natif de Haynault, son tresadonné serviteur & congnoissant que celle passion mentale causoit aggravation à sa maladie corporelle, pour mitiguer sa douleur me mys à bastir ung petit ediffice quant à la structure mais grant quant au subject dont il est fondé [...]. (p. 44)

²⁴⁶ Brown, « Dédicaces à Anne de Bretagne : éloges d'une reine », *Études françaises*, vol. 47, n° 3, 2011, p. 29-54.

²⁴⁷ Voir l'analyse de cette préface des *Prières* dans *Sujet caduc, noble sujet* (*op. cit.*, p. 613-624), dans laquelle Cornilliat analyse le rapport complexe entre la hauteur de l'éloge et celle, seconde, supposée, questionnée, du poète qui produit cet éloge.

Le rapprochement de ces deux préfaces, ainsi que l'étude des textes de propagande de Lemaire permettra de mesurer l'évolution de l'historiographe entre cette première œuvre et les *Illustrations* ou encore les écrits sur Venise et contre Jules II. Nous verrons ensuite sur quelles pratiques littéraires et éditoriales Clément Marot fait reposer sa gloire de poète.

LA CONCORDE DU GENRE HUMAIN : ENJEUX D'UNE DOUBLE DIFFUSION

C'est à partir d'observations matérielles et paratextuelles que Brown formule ses remarques fondatrices sur l'émergence d'une identité d'auteur dépassant la cour de rattachement et sur la valorisation (pécuniaire) du travail littéraire, qu'il soit poétique ou historiographique. Nous voudrions ici montrer comment ce souci lemairien du double public – courtisan et populaire, défini et indéfini – apparaît dans la rédaction même des œuvres et induit des formes, un registre, qui nourriront voire définiront la poésie de Clément Marot. Brown et Armstrong²⁴⁸ expliquent que la présence ou non d'ornements de la seconde rhétorique au début du XVI^e siècle est due – entre autres – à la prise en compte de la littérarité du public envisagé. En d'autres termes, alors que les œuvres des Rhétoriciens se mettent à être imprimées, cela entraîne un appauvrissement visuel de leurs textes (ce qu'a montré Armstrong dans *Technique and Technology*) qui devient bientôt un délaissement de la recherche de virtuosité formelle par des auteurs tels Gringore ou Bouchet. Faut-il en déduire que la diffusion imprimée de ses œuvres explique la simplicité stylistique des poèmes de Clément²⁴⁹ ? Ce serait négliger les quinze premières années de sa carrière où il ne publie rien, ainsi que toutes les ballades, épîtres ou autres compositions destinées aux seules oreilles du roi ou de sa sœur, public lettré et coutumier des ornements de la seconde rhétorique s'il en est. Il faut donc remonter à la génération précédente pour expliquer ce lien conjoncturel entre diffusion imprimée, au grand public, et verrouillage stylistique et pour en trouver une conceptualisation touchant aux structures même de la poésie et de l'éloquence.

Il y a une différence fondamentale entre Cretin, Jean Marot et son fils : les maîtres n'écrivent essentiellement que pour les cours qu'ils servent. Lorsque leurs écrits sont imprimés, c'est sous forme de plaquettes ou dans des recueils qui mêlent les auteurs et qui, dans les deux cas, effacent le nom du poète au profit de la circonstance à l'origine de l'édition imprimée. Si Jean Marot ou Cretin parlent du peuple – voire, pour le poète de Caen, s'exprime au nom du peuple – ils parlent rarement pour le peuple. Or Clément Marot, qui deviendra autant le poète du roi que celui des

²⁴⁸ Voir respectivement *The Shaping of History...*, *op. cit.* et *Technique and Technology*, *op. cit.*

²⁴⁹ Voir aussi Isabelle Pantin (« Les poètes de François I^{er} et le livre imprimé. Peut-on parler d'un style commun ? », dans *La poésie à la cour de François 1^{er}*, *op. cit.*, p. 31-50), qui s'interroge également sur le rapport (souvent contradictoire mais bien réel) de l'imprimé avec un renouveau stylistique de la poésie sous François I^{er}.

Français, s'adresse aussi bien à François I^{er} qu'au populaire dont il se présente comme le porte-parole, adoptant sa parlure peu ornée. Nous voudrions montrer ce qu'a d'original cette double destination, mais aussi comment elle trouve sa source – et sa forme – dans la poésie de Lemaire. Celui-ci, en représentant les deux publics dans certaines de ses œuvres, se positionne face à ce problème, et apporte une réponse plus nuancée que le partage des ornements pour les uns, de la simplicité pour les autres : l'*elocutio* n'est pas la seule touchée par cette double diffusion, la *dispositio* et l'*inventio* le sont également. Dans la continuité de nos remarques sur la présence des bergers dans le *Temple d'Honneur et de Vertus* et sur le souci de Lemaire de s'assurer une solide protection (qui se traduit par des revenus honorifiques et financiers), nous expliquerons ce point cette fois à partir de la *Concorde du Genre Humain*.

L'historiographe bourguignon s'est en effet constamment soucié de l'impression de ses œuvres, en plus de leur diffusion dans les cours de Bourgogne et de France. La *Concorde du Genre Humain* fut ainsi imprimée dès 1509, à Bruxelles, par Thomas de la Noot. Elle célèbre la signature des traités de Cambrai du 10 décembre 1508, entre Louis XII et Maximilien d'Autriche notamment, et qui visent officiellement à préparer la guerre contre les Ottomans hérétiques, mais officieusement à attaquer les possessions de la république de Venise. Pour ce faire, Lemaire compare dans une première partie (faite de neuvains d'octosyllabes), l'annonce de la paix à l'immaculée conception, en motivant ce rapprochement par la date du 10 décembre. Puis, en prose, l'auteur se lamente de l'insuffisance de sa plume et offre un traité historique sur Cambrai qui n'est pas sans annoncer son travail des *Illustrations*. La deuxième partie de la *Concorde du genre humain* – si l'on suit le découpage proposé par Jodogne dans son introduction – est faite d'un songe. En vers, Lemaire décrit la rencontre des deux nymphes que sont Marguerite et la Concorde du genre humain. Celle-ci formule en prose une longue requête à Maximilien, très argumentée, lui demandant pour Marguerite repos et récompenses. Maximilien accorde ces requêtes et la Concorde du genre humain célèbre Marguerite dans une sorte de lai. Lorsque l'acteur se réveille, il reprend son travail historiographique, en prose, en énumérant les illustres signataires de la paix de Cambrai. Dans la troisième partie, enfin, Lemaire exprime la liesse populaire. Suivent en effet quatre huitains d'exultation prononcés par le peuple, puis la *Concorde du genre humain* se termine par les chants de cinq bergères représentant les nations attachées à Marguerite et faisant l'éloge de cette dernière.

Dans ce prosimètre, la double destination que forment la cour et le grand public se reflète tout d'abord dans les différents seuils du texte. Dans le prologue, Lemaire se présente comme « tres humble indiciaire et historiographe » et dédicace son œuvre à un conseiller de Maximilien et

de Marguerite, ses protecteurs²⁵⁰. C'est là le travail d'un poète courtisan. Dans la « peroration », en revanche, le salut à Thomassin et Perréal repose sur l'idée que l'œuvre, une fois imprimée et diffusée jusqu'à Lyon, leur est parvenue : ce public d'humanistes est présenté en vertu d'une autre circulation, d'une autre temporalité du texte. Il fait de Lemaire un humaniste fréquentant les librairies. Cette adresse aux humanistes lyonnais figure dans un « congé à son livre » topique²⁵¹ mais qui souligne l'ambition et les risques du poète de cour qui s'expose au grand public :

Escoute ung peu, le mien petit, mais non desagreable labeur, puisque tu ne peuz plus contenir ou destroit de mon estude, ains te veulx eslargir par mille volumes et exposer au dangier de tous abayeurs malivoles pour cuider complaire aux vertueux qui nous favorisent [...].
(p. 79)

L'imprimé permet d'augmenter le nombre de copies en circulation, mais cette amélioration quantitative n'est pas assortie d'un choix qualitatif du public. L'auteur s'expose à être incompris, critiqué, lu par un public inadapté. Comment, au cœur du prosimètre, Lemaire conjure-t-il ces risques ?

La double attention pour la cour et le public populaire – du moins pour la frange ténue de la population qui est lettrée et peut acheter des livres – se reflète précisément dans la forme hybride du prosimètre et le recours varié aux ornements de la rhétorique première et seconde. En effet, vers et prose y revêtent des valeurs très spécifiques : le vers sert à l'éloge – du poète de cour, par son allégorie mariale de la paix, mais aussi du peuple et des bergers – tandis que la prose sert, pour l'historiographe, à ménager les transitions narratives entre les différentes parties épidiectiques, ainsi qu'à commenter historiquement son écriture allégorique et, dans une *captatio benevolentia* qui recourt largement à la prétérition, à l'« ampliffi[er] » :

Car, oultre la laudation non aduloire de la princesse concordifique et pacifluente de laquelle la presques divine intelligence requiert bien aultre loisir et speculation, quand je rumine à par moy plusieurs choses cy dessus trop legierement touchées et dont la satisfaction attend proxilité historialle, je ne suis pas moins surprins que celui qui, sans guide et sans lumiere, est entré en ung laberinthe dedalicque dont il est bien mal taillié d'yssir à son preu. Cognoissant doncques que le taire m'eust esté reproché et le peu dire me causera vergoigne, ne sçay de quel part je me tourne. (p. 59)

La prose prend ici la forme d'un repentir de l'historiographe en titre sur la validité de l'éloge qui vient d'être formulé. Il demande à en excuser la brièveté et repousse l'expression de la « prolixité historialle » à plus tard, lorsqu'il sera mieux armé pour l'éloge. Cette protestation d'humilité n'est

²⁵⁰ Dans *The Shaping of History...*, *op. cit.*, Cynthia Brown en montre en outre comment Lemaire tire profit de l'occasion pour faire étalage de son talent de poète et d'orateur, mais aussi pour séduire la cour de France en plus de celle de Bourgogne (p. 52-55).

²⁵¹ Voir sur ce point Michel Jourde, Jean-Yves Tilliette, Michèle Gally, Perrine Galand-Hallyn, Ariane Bayle, Christine Bénévent, Jean-Charles Monferran, Olivia Rosenthal et Emmanuel Buron, « Va, mon livre : Quelques jalons pour une histoire de la destination », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 21, n° 1, 2003, p. 121-151.

pas sans évoquer les annonces jamais réalisées de la « Trompette bellique » marotique²⁵²... Dans *La Concorde du Genre Humain*, les parties versifiées opposent donc deux sources d'éloge : celle du poète de cour (et non de l'historiographe), allégorique, longue, et celle du peuple, qui s'apparente à une réaction immédiate, une exclamation – Lemaire intitule cette partie « Proclamation du Populaire » – et prend les formes fixes et brèves du lai ou du virelai. En somme, au glissement dans les seuils du texte d'une œuvre de courtisan à une œuvre d'auteur public et imprimé correspond, au sein du texte, la progressive mise en valeur du peuple au détriment de la hauteur de l'allégorie (déjà désamorcée par les explications et insuffisances révélées par la prose de l'historiographe²⁵³) et des dirigeants. Ce glissement du contenu est accompagné d'une restriction de la forme, plus contrainte : aux neuvains de l'allégorie succèdent les lais ou virelais des « bergerettes ». Comme dans le *Temple d'Honneur et de Vertus*, ce sont les bergers qui représentent la voix populaire et nous pouvons sans peine réitérer nos conclusions sur le fait que leur présence révèle le projet éditorial de Lemaire, qui fera imprimer et recueillera ce texte d'éloge à Marguerite dans ses œuvres, exploitant les ressources financières et symboliques que peuvent apporter les deux publics de la cour et des lecteurs populaires ou du moins non nobles. En outre, la présence des bergers, incarnation de ce public « populaire » qui lira les éditions imprimées de la *Concorde du Genre Humain*, se double de l'emploi de formes brèves et fixes, plus faciles à lire, à mémoriser, et donc à transmettre.

Dans sa pratique historiographique (tardive) mais aussi dans l'ensemble de sa poésie, Clément Marot hérite de cette double adresse à la cour et au peuple. Comme le montre ce prosimètre de Lemaire, c'est ainsi que peut s'expliquer le recours aux formes fixes et brèves, ainsi que l'abandon de l'allégorie : cela est lié à l'ouverture à un public moins savant, moins coutumier de la rhétorique de cour, un public convoité par le poète en raison des revenus et du renom que la diffusion imprimée génère. Quoique nettement inférieurs à une pension royale, les revenus de l'édition imprimée peuvent en effet constituer un utile complément, surtout pour un poète dont la position à la cour est fragile, que ce soit en raison de l'éventuelle mort du protecteur (Lemaire

²⁵² « Epistre envoyée par Clément Marot à Monsieur d'Anguyen, Lieutenant pour le Roy de là les Montz. La Mort n'y mord. 1544 », *OP2*, p. 707, v. 72. Berthon (*L'intention du poète, op. cit.*, p. 316-321) effectue un autre rapprochement de la *Concorde du genre humain* avec les œuvres de Marot : comme ses prédécesseurs antiques et médiévaux et comme son successeur quercinois, Lemaire emploie les images de la « lime » (prologue, p. 50) et de la forge (p. 53-54) pour caractériser son art. Si ces images sont communes, il n'est sans doute pas anodin que le Rhétoriqueur ait ressenti le besoin d'illustrer précisément la nature de son travail au moment où sa diffusion se dédouble et lui échappe.

²⁵³ Armstrong, dans « Songe, vision, savoir : l'onirique et l'épistémique chez Molinet et Lemaire de Belges » (art. cité), interprète ces deux modes de discours (allégorique et historiographiques) d'une façon plus complémentaire : le passage de l'allégorie à l'histoire renvoie à l'accomplissement terrestre d'un songe prophétique, ayant donné un sens transcendant aux actions humaines.

est coutumier du fait) ou d'une disgrâce de tout ordre (qu'illustrent les emprisonnements et exils de Marot). Mais ce public est indéfini, et le poète, s'il ne resserre pas son propos, ni ne l'éclaire ou ne simplifie, prend alors le risque d'être incompris et même critiqué²⁵⁴. Aussi, l'édition imprimée suppose une forme et un style adaptés, qu'emblématisent les chants des bergers : ce qui deviendra la règle chez l'élève était déjà mis en tension avec une pratique historiographique plus traditionnelle et élaborée chez le maître. Il sera intéressant de revenir sur le fait que Clément Marot se représente souvent lui-même en berger (dans différentes églogues), voire fait de François I^{er} le seul berger gardien du troupeau des Français (dans l'épître XXIV de *La Suite* par exemple), assimilant le public courtisan au grand public et le poète lui-même à ses lecteurs.

PRISE EN COMPTE DU PUBLIC ET MÉFIANCE DES « RHÉTORIQUES COULEURS » DANS LES ILLUSTRATIONS

Mais avant ces coups de force et rapprochements marotiques, Lemaire fait plutôt l'expérience d'une douloureuse séparation des publics de la cour, qu'il loue, et de la nation, qu'il informe et éduque. Cette scission implique un irrémédiable renoncement à l'unité éthique et stylistique de la Grande Rhétorique²⁵⁵. En effet, si l'épidictique appelle les ornements rhétoriques, le délibératif quant à lui, à l'exception de quelques figures de rhétorique visant à renforcer le point de vue moral de l'historiographe, s'accommode plutôt d'un style simple qui est, d'après la *Rhétorique à Herennius*, le style qui convient au *docere*. Ces différents styles correspondent aux différents publics visés par un Lemaire résolument Janus²⁵⁶. Comme le dit Cicéron dans les *Partitiones oratoriae* (et comme le rappelle Cornilliat dans *Or ne mens*²⁵⁷), la beauté des ornements est signe de vertu dans le genre démonstratif, mais elle est inefficace (et peut même être contre-

²⁵⁴ Scott Francis, dans sa thèse *Authorial Personae, Ideal Readers and Advertising for the Book in Lemaire, Marot and Rabelais*, *op. cit.*, propose ainsi une lecture des paratextes de Lemaire (et en particulier le livre III des *Illustrations*) centrée sur le thème de la gratitude : face à l'œuvre et au labeur nécessaire pour la composer, Lemaire demande à son lecteur de ne pas être ingrat, de prendre en gré son travail. Cette demande (urgente) de bienveillance nous semble être associée à un problème de compréhension – à moins qu'elle ne le révèle, en des termes non offensants : le public, ignorant ou du moins peu familier avec la rhétorique courtisane, peut se méprendre sur les intentions du poète et le critiquer sans raisons valables.

²⁵⁵ Sur le style de Lemaire, étudié selon ses vocations historiques ou mythiques, voir la thèse d'Adeline Desbois, *L'histoire écoutée aux portes de la mythologie : l'écriture du mythe troyen autour des Illustrations de Lemaire de Belges*, *op. cit.*

²⁵⁶ Nous reprenons à nouveaux frais la comparaison d'Henry Guy, qui, non sans jugement de valeur, voyait dans les deux visages de Lemaire son origine médiévale de Grand Rhétoricien d'une part, et d'autre part sa sensibilité poétique digne de la Renaissance. Il nous semble que les deux visages de Lemaire sont plutôt les deux aspects de son métier, de son public, de son écriture, qu'il tente tant bien que mal de faire tenir ensemble tout en soulignant leur incompatibilité fondamentale.

²⁵⁷ L'ensemble de cette partie est un dialogue avec les démonstrations de François Cornilliat sur le jugement de Pâris présentes dans « *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 761-861.

productive) dans le genre délibératif²⁵⁸. Lemaire ne reproduit donc guère la technique de Molinet ou de Cretin qui consiste justement à souligner les passages moraux de leurs chroniques respectives par une rhétorique ornée – ou bien s’il le fait, comme dans le passage du jugement de Pâris dans les *Illustrations*, c’est presque à son corps défendant, sous forme de regret pour une écriture qui n’est plus possible et recèle un danger. Dans le genre délibératif, rappelle Cicéron, il faut tenir compte de l’auditoire qui peut être indocte – ce sont les *agrestes*, littéralement les « paysans » – et qui peut confondre bien et plaisir, contrairement aux hommes *politi* :

Puisque notre discours doit être en rapport non seulement avec la vérité, mais aussi avec le sentiment de nos auditeurs, comprenons d’abord qu’il y a deux espèces d’hommes, l’une ignorante et grossière, qui préfère toujours l’utile à l’honnête, l’autre, éclairée et cultivée, qui met la dignité morale au-dessus de tout. Celle-ci place en première ligne la considération, l’honneur, la gloire, la bonne foi, la justice et toutes les vertus ; pour les autres, c’est l’intérêt, le profit et le bénéfice. La volupté même, le plus grand ennemi de la vertu et qui, par une imitation trompeuse, change d’aspect la nature du bien, est recherchée avec ardeur par les gens les plus grossiers, qui la font passer avant les choses honnêtes et même avant les choses nécessaires [...]. (p. 89-90)

La remarque concernant le public « grossier » peut s’entendre tant sur le plan des arguments (promesse d’un bien charnel proposé par Vénus) que sur celui de l’écriture (voluptueuse, ornée, mais trompeuse) : c’est en tous cas ce que mettent en scène le jugement de Pâris et sa glose lemaïrienne, qui s’en prend moins à la déesse de la volupté qu’à ses « rhétoriques couleurs ». Désormais, le plaisir des ornements rhétoriques doit être écarté au profit de la sobre clarté de l’exposé, afin que le lecteur ou auditeur néophyte ne reste pas attaché à la beauté du contenant au détriment de la profondeur du contenu. La volupté, qui ne mène plus au bien, ne le souligne plus, doit laisser sa place à l’honnête (à l’honorable). Dans la *Concorde du Genre Humain*, en représentant le large public de la diffusion imprimée comme des bergers, par ailleurs susceptibles de mal comprendre l’histoire, Lemaire faisait également signe vers ce problème, qui n’engage pas que les formes, mais toute l’écriture historiographique. Quand le discours se fait de moins en moins démonstratif (à mesure que le poète conçoit son métier de courtisan comme l’édification de la masse, au service de la politique du roi) et devient essentiellement délibératif, quand il sort du cadre de la cour et prend le risque d’une diffusion massive et incontrôlée, l’ornement – qui suppose le dépassement de sa volupté immédiate au profit de la vérité ainsi révèle ou soulignée – devient un risque éthique et esthétique que l’écrivain n’est plus enclin à prendre.

La question de savoir quand et comment Lemaire distingue valeurs (honneur ou profit), types d’écriture (allégorique, historiographique, pédagogique) et styles (élevé ou bas) est posée dans l’épisode du jugement de Pâris dans les *Illustrations* et est reconduite dans la *Concorde des deux*

²⁵⁸ Cicéron, *Divisions de l’art oratoire*, éd. Henri Bornecque, Paris, Belles Lettres, 1960 [2^e éd.], p. 95.

langages. Le *magnum opus* que sont les trois livres des *Illustrations*, et en particulier l'épisode central du jugement des trois déesses, ont fait l'objet de multiples études, parfois contradictoires, qui soulignent toutes, dans leurs hypothèses, leurs réfutations et leurs assertions, combien la question est compliquée pour Lemaire lui-même et combien l'équilibre entre les tâches et les styles encomiastiques et pédagogiques est une gageure²⁵⁹. Aussi, sans bouleverser la lecture de ce texte, notre propos consistera plus modestement à étudier dans cet épisode la réception projetée du discours délibératif ainsi que le choix stylistique auquel Lemaire se voit contraint, en réponse à quoi Marot fonde sa poésie.

Ainsi, dans les *Illustrations*, Lemaire questionne le rapport entre vérité, morale et ornement à travers l'épisode du jugement de Pâris. Cornilliat montre comment il sert de manifeste éthique et stylistique pour Lemaire, même si ce manifeste est traversé de remords et de déchirures²⁶⁰. Nous voudrions reprendre sa lecture en soulignant combien la question du double public de Lemaire, d'une part choisi, cultivé, lié à une diffusion courtisane et manuscrite des textes, et d'autre part massif, hétérogène (parfois ignorant), qui lit les œuvres imprimées de l'indiciaire bourguignon, est centrale pour comprendre les doutes et impasses de l'historiographe sur la question du style et des ornements. Si Cornilliat a bien montré comment « le sens de l'histoire définit aussi le sens de l'écriture historique, et mesure l'espace rhétorique qui lui est alloué²⁶¹ », il nous semble néanmoins que le lien entre la vocation de l'écriture historique et le style rhétorique qui y est associé se comprend aussi largement en fonction du lecteur que l'historiographe projette. Celui-ci peut être un homme de cour, voire de royale ascendance, capable de s'élever aux allégories, ou bien un être commun, voire « grossier », attiré par le sensible, incarné par la figure du simple berger : Pâris, fils de Priam mais élevé sur le mont Ida, est potentiellement ces deux lecteurs à la fois, et nous allons montrer que son jugement dépend en grande partie du rang qui lui est alloué par les différents

²⁵⁹ Avant Cornilliat, Jenkins avait déjà évalué l'art rhétorique des déesses dans chacun de leurs discours dans *Artful Eloquence, op. cit.*, p. 124-139, et il concluait sur l'aspect diabolique, séduisant de la rhétorique vénérienne, surtout face à un berger conquis d'avance, soumis au sensible. Hervé Campagne, en revanche, dans *Mythologie et rhétorique aux XV^e et XVI^e siècles en France*, Paris, Champion, 1996, p. 137-166, donne le dernier mot à Junon en vertu d'une conciliation entre ornement et pouvoir dans l'écriture de Lemaire. Scott Francis, dans sa thèse à paraître, insiste sur la nécessité, pour Lemaire, d'éduquer le lecteur à bien lire les discours, à lire l'histoire de façon masculine, avec discernement intellectuel, et non féminine, vénérienne. Nos présentes remarques, si elles reposent largement sur l'étude de Cornilliat, sont aussi redevables des échanges avec Scott Francis et proposent une lecture du jugement de Pâris également centrée sur la question du lecteur, dans une perspective différente mais non incompatible.

²⁶⁰ « Elles [les *Illustrations*...] montrent, avec le jet de la pomme de Discorde, le moment de la crise, le véritable début de l'histoire (comme contenu), qui est aussi le début d'un implacable engrenage rhétorique, au terme duquel l'histoire (comme narration) ne pourra plus s'écrire de façon "melliflue", sensuelle. » (« *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 764).

²⁶¹ *Ibid.*, p. 761.

dieux. Pour conjurer cette différence fondamentale entre les lecteurs et sauver le sens de l'écriture historique, nous verrons en outre que Lemaire propose avec Pallas une écriture reposant sur le labeur et une distance critique et morale avec son objet.

Qu'importe le choix de Pâris : le jugement que les dieux lui demandent de rendre est un échec couru d'avance puisqu'il suppose d'entériner une division des mondes de l'action, de la réflexion et du sensible dans lesquels Pâris vivait jusqu'alors en parfait équilibre²⁶². Bien qu'évoluant dans un monde primitif, palladien, le berger « de Royal parentage (toutesfois sans Royal appareil) » (t. I, p. 224), comme le rappelle Mercure, est aussi rattaché à Junon. Même avant qu'Ænone ne lui révèle son illustre ascendance, Pâris se comporte comme un roi en ses prairies, commandant et rendant justice pour le bien de tous, ce que montrent les récits du bétail volé (chapitre XXIII) ou du jugement des deux taureaux (chapitre XXX, dans le récit de Mercure). Par son amour pour Ænone mais aussi en vertu de la douceur de son éloquence qui lui permet de parvenir à ses fins²⁶³, Pâris est en outre rattaché à Vénus, non pas celle qui est « lascive » mais celle qui préside aux mariages licites et à la juste et noble procréation, comme l'historiographe la présente (associée à Claude de France) dans le prologue du livre III des *Illustrations* :

l'autre bonne Deesse tresvenerable, laquelle ne preside sinon aux saints mariages legitimes [...] tournant les cœurs des nobles matrones, et meres de famille, à toute inclination de bien et d'honneur : et icelles retirant de folles pensees. Tellement que par le bon motif de ladite Deesse, toutes dames ont puissance de convertir et refrener par leurs douces persuasions et nobles contenemens les cœurs des hommes aucunesfois enclins à folloyer. (t. II, p. 4)

Non seulement l'éloquence de cette bonne Vénus n'est pas trompeuse mais vertueuse, mais en outre l'amour qu'elle soutient et les mariages légitimes auxquels elle préside ne sont pas dénués de bienfaits politiques (dans le domaine de Junon) :

Et par consequent, [Vénus induit] à la fecondité et procreation, et belle nourriture de noble lignee, par laquelle la chose publique est gardee et preservee de decadence [...]. (t. II, p. 4)

Le problème du jugement de Pâris n'est pas tant qu'il a choisi Vénus, mais qu'il l'a fait au nom d'une mauvaise compréhension de l'histoire qui se jouait devant lui (ce qu'a montré Cornilliat) due à son aveuglement de jeune berger. Lemaire, en adressant les trois livres de ses *Illustrations* à trois princesses européennes en les comparant respectivement à Pallas, Junon et Vénus, s'efforce de recréer une concorde entre les déesses et montre que la division, plus que le choix de Vénus, est à condamner dans cet épisode. Vénus isolée renvoie au sensible, au vice, tandis qu'aux côtés de Pallas et Junon, son action était vertueuse et bénéfique. C'est donc avant tout cette

²⁶² Voir les analyses de Cornilliat au sujet de cette « concorde » dans « *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 765-779.

²⁶³ Ænone dit ainsi : « O noble Paris Alexandre, ton doux prier ha je ne sçay quelle vertu latente, beaucoup plus forte d'attirer un courage à ses fins, que la pierre d'aymant n'ha de tirer l'acier » (t. I, p. 169).

irréremédiable séparation des domaines de l'historiographie incarnés par les trois déesses (la politique de Junon, le savoir de Pallas et l'éloquence ornée de Vénus) que Lemaire dénonce à travers le jugement de son héros sacrifié. Cette division fait écho à celle du lectorat, désormais hétérogène, noble et cultivé ou populaire et ignorant (mais toujours, néanmoins, lettré). En insistant sur les conséquences vicieuses de la promotion de Vénus qui résulte de cette séparation, il met aussi en garde lecteurs et écrivains sur les risques d'incompréhension inhérents au style élevé, allégorique et orné, impropre à une réception par des « juge(s) subalterne(s) » (t. I, p. 223), des bergers tels que Pâris.

L'épisode du jugement de Pâris a toutes les apparences d'un piège tendu au jeune berger. Même Jupiter refuse de se prononcer sur la beauté des déesses et reconnaît dans la question l'œuvre de la déesse Discorde (chapitre XXX). Mais c'est surtout Mercure, dont l'historiographe est pourtant le disciple²⁶⁴, qui précipite Pâris dans un jugement qui le perdra. Face à cette division de la divinité et de la figure du lecteur, la représentation de l'historiographe et de son art oratoire devient problématique. Dans l'assemblée des dieux sur le mont Pélion, Mercure est le représentant de l'éloquence et défenseur de Pâris, le héros troyen et ancêtre des Français : ces caractéristiques le rapprochent encore de l'écrivain et historiographe Lemaire. Mais il apparaît que ce dernier prend peu à peu ses distances avec ce dieu qui le représente. En effet, que penser de Mercure, qui incite les dieux à choisir un juge « subalterne » tel que Pâris, loue une faculté de juger qui se révèle inadaptée au conflit des déesses, force le jeune berger à se compromettre auprès de celles-ci et l'encourage dans son attrait sensible pour Vénus ?

Selon la façon dont Lemaire écrit le jugement de Pâris, le choix de Vénus est une nécessité. L'indiciaire en laisse quelques indices : la pomme d'or, par exemple, vient du jardin des Hespérides, consacré à Vénus, ce que la déesse elle-même rappelle (t. I, p. 221 et 243). Mais surtout, Pâris le berger de royale ascendance, est invité par Mercure à ne réfléchir qu'en simple berger (alors même qu'il était en train de songer au moyen de retrouver les siens à Troie) :

Gentil Alexandre, le plus heureux des humains, laisse le profond pensemment ou tu es d'estre restably au palais du roy Priam ton pere : car les Dieux s'en soucient assez pour toy. Et saches que le grand Jupiter te salue : et de par moy te mande, que pour le bon rapport de ta renommee, tu es eslu à diffinir ce à quoy luy mesmes n'ha osé toucher. (t. I, p. 229)

Mercury précise bien à Pâris qu'il a été choisi car il est « subalterne », contrairement à Jupiter, et que sa condition le rend étranger au « noble consistoire des Dieux et des Desses » (t. I, p. 230). En outre, Pâris a été retenu par les dieux à la suite du récit de Mercure portant sur le jugement

²⁶⁴ Le dieu explique en effet la genèse des *Illustrations* comme suit : « je stimuly et enhardis l'entendement du tien tresadonné serviteur volontaire, Secretaire, Indiciaire et Historiographe Jean le Maire de Belges, environ l'an XXVII. de son aage, qui fut l'an de grace Mil cinq cens, à ce qu'il osast entreprendre ce labour [...]. » (t. I, p. 4.)

des deux taureaux. Or ce verdict – Cornilliat l’a déjà montré – n’est pas comparable à celui qui doit départager les déesses : il n’implique pas de qualités oratoires ou de compréhension allégorique, mais est seulement un constat de force récompensé par des fleurs, c’est-à-dire qu’il ne porte que sur des aspects sensibles et ne fait appel qu’aux qualités de bon berger de Pâris, non à ses prérogatives royales, que Junon et Pallas voudraient pourtant mettre en branle. Même si Pâris est au croisement des mondes junonien, palladien et vénérien, il n’est choisi qu’en tant que berger, en homme de basse condition attaché au sensible. Juste avant l’arrivée des déesses, réduire la figure de Pâris à celle d’un « jeune berger » – l’expression est récurrente pour désigner le personnage²⁶⁵ – revient à sceller le jugement en faveur de la simplicité sensible, c’est-à-dire en faveur de la mauvaise Vénus.

Mercure, cet historiographe des temps révolus dans lesquels la divinité, l’écriture, les publics n’étaient pas différenciés, force en outre Pâris à effectuer un jugement qui l’intimide légitimement :

Et pource que de force d’esbahissement il estoit devenu muet, et ne savoit prononcer une seule parole (car ce n’est pas peu de chose d’estre surprins de la presence de telz personnages), le Dieu Mercure luy bailla audace, et l’admonnesta de ne s’esbahir de rien. (t. I, p. 230)

Cornilliat ajoute que le discours de Mercure devient menteur, puisqu’il assure à Pâris « honneur et grace perpetuelle de tout le noble consistoire des Dieux et des Deesses » (t. I, p. 229), alors même que le berger va devoir sélectionner une seule déesse et rejeter la beauté des autres. De la même façon qu’il a promu Vénus en réduisant Pâris à un simple berger, Mercure promet une compréhension seulement sensible du jugement en encourageant la requête du berger de voir les déesses nues :

[Pâris s’adresse à Mercure :] Voyant donques n’y pouvoir alleguer resistance, ains faut que je fleschisse souz le joug du leur et du tien tressacré et trescremu commandement, je delibere de m’en acquitter en brief, sans acception de personnes, et sans que les choses promises me meuvent en rien. Si te supplie en humblesse m’y vouloir prester confort et ayde, pour mener à chef ce present affaire à mon honneur et preu. Car en tant qu’il me touche, je ne voy moyen aucun d’y pouvoir sauver ma benivolence envers chacune partie : ne aussi d’y savoir rien discerner, au moins à la pure verité, tandis que leurs benoites corpulences seront couvertes et voilees de ces precieux ornements.

Adonc Mercure va dire : Certainement, mes treshonnorees dames, sa raison est droiturierement bonne, et bien fondee : Car si la pierre precieuse estant exposee en estimation de sa propre bonté et value, n’est veüe à descouvert, sans umbrage et sans feuille, il n’est au monde si bon lapidaire ne si sage congnoisseur, qui sceust au vray juger de sa nobilité. Voz precieux habillemens pourroient decevoir son œil. Car ilz occupent la perfection de vostre belle facture, et mussent l’integrité de voz perfections. Si vostre different gisoit sans plus en l’estimation de la resplendeur des bagues et joyaux dont vous vous parez, ou en la louenge des façons de voz riches habits, et achesmes, armes, joyaux et autres accoustremens, je diroye que ne

²⁶⁵ Pâris est même « jeune d’ans et de sens » (t. I, p. 255).

prinssiez pas la peine de mettre jus voz nobles vestemens : Mais non, ains tend à plus haute chose : Cestasavoir, en l'equiparation de la formosité de voz propres divines corpulences, et en discerner prudemment le choix et l'equipolence de voz membres illustres. (t. I, p. 251-252).

Ce qui n'était présenté que sous forme de litote par Pâris devient dans la bouche de Mercure une requête non plus indécente mais assumée et appuyée par un enthymème : si Pâris devait juger les ornements des Déeses, alors il ne faudrait pas les ôter, or le jugement repose sur la beauté des déesses sans ornements, donc il faut les enlever. Cornilliat interprète cette demande comme l'échec de Junon et Pallas, qui n'ont pas réussi à transformer le jugement de beauté en jugement de valeurs : Vénus a convaincu Pâris de ne juger que du sensible, et le jeune homme s'exécute. Mais le fait que le dieu qui représentait alors l'historiographe encourage cet attachement au sensible dévoyé montre que le public ignorant (le berger Pâris) n'est pas le seul à incriminer dans cette incompréhension des véritables enjeux du jugement ou de tout discours historiographique. Comment Lemaire, dans les trois discours des déesses, redéfinit-il l'écriture historiographique à travers la question de sa réception ?

Cornilliat indique qu'à partir du moment où l'unité des déesses est rompue, il n'est plus possible pour le rhétoricien de ne pas situer son écriture par rapport à l'une des déesses. Il est obligé de redoubler le jugement de Pâris :

dans le geste même d'une offrande pervertie et d'un jugement impossible, on voit la concorde des universaux se dissoudre – non sans souffrance – dans la discorde des individus, et les postulats « fixistes » de l'éloge céder la place à l'exigence herméneutique d'un « labeur historien », aux prises avec la relativité des symboles. (p. 786)

Dans la continuité de ses analyses des trois discours des déesses, nous voudrions montrer que cette définition de l'écriture se comprend aussi en fonction de l'auditeur que construit chacune des déesses, du lecteur projeté par l'historiographe. Le titre du chapitre XXXI contenant les deux premiers discours propose en effet à « qui bien y voudra viser » de « cueillir assez de fruit allegorique et moral souz couleurs poétiques » (t. I, p. 231) : le spectacle des déesses et leur discours ne doivent pas être réduits à des perceptions et interprétations sensibles. Mais comment faut-il entendre l'expression « qui bien y voudra viser » désignant le lecteur ? La juste interprétation relève-t-elle de son bon vouloir ou de sa capacité à « bien viser » ? Pâris, berger ignorant mais sujet à éducation allégorique grâce à son ascendance royale permet de fondre ces deux questions du vouloir et du pouvoir. Ainsi Lemaire peut-il dénoncer la mauvaise compréhension de l'allégorie et admettre en même temps qu'elle est inévitable, ce qui le conduit à modifier son écriture historiographique.

Parmi les trois déesses, Junon est la représentante du pouvoir et de l'historiographie traditionnelle, diffusée dans les cours de façon limitée, par de riches manuscrits aux références

allégoriques et historiques à la fois cryptées mais entendues par ce public choisi. En effet, la déesse est accompagnée de Hébé, sa fille, « en signifiante, que les hauts Princes et Princesses ont en leurs courts la fleur de toute gentille jeunesse » ainsi que de quatorze nymphes « pour denoter le grand train des nobles damoiselles qui sont en leur famille » (t. I, p. 232). Noblesse et exception caractérisent l'entourage ordinaire de Junon. Aussi, contrairement aux admonestations de Mercure, elle commence son discours par une apostrophe à un Pâris fils de Priam et futur roi, et non simple berger :

Adolescent Royal, de progeniture illustre, et de tresantique generosité, esveille ton sens pour hautes choses desirer : et prens audace contre pusillanimité, pour mettre à chef la haute charge qui t'est enjoite, de laquelle par mon neveu Mercure peux desja estre adverty. Mets jus rusticité pastorale, aspirant à hauteur Royale. Mets jus ton ignavité rurale, pour atteindre à seigneuriant prosperité, et garde que ne te mescontes au choix des guerdons qui te seront proposez : car là gist le neu de la besongne. Et pour eviter que n'y procedes peu meurement, par faute de congnoitre les parties, ayes le courage eslevé en hauteur et magnanimité. (t. I, p. 233)

Son discours est prononcé en style élevé, calqué sur la hauteur de sa noblesse. De même qu'elle invite Pâris à s'élever de sa condition de simple berger pour penser et agir en roi, de même son style haut ne vaut pas qu'à titre d'ornement vide de sens mais est une invitation à élever le débat : il ne porte pas seulement sur la beauté des déesses, mais sur leurs propriétés. Cornilliat a étudié ce déplacement de la *quaestio*²⁶⁶. Les ornements de son discours agissent comme le signe d'une pensée plus élevée : il en allait de même pour ses vêtements et parures. En effet, Lemaire prend soin de les décrire car ils ont pour vocation de rendre sensible au populaire sa puissance immatérielle :

Les paons estoient attribuez à son service, pource que la puissance des nobles quiert toujours aornemens exquis, pour convertir le regard du populaire à elle [...]. (t. I, p. 232)

Une fois encore, Lemaire semble user de la syllepse de sens sur le mot « convertir » pour signaler un usage et un risque de la rhétorique ornée. Le populaire se convertirait, quasi religieusement, à sa hauteur par le biais de ses ornements. Mais étymologiquement, le terme signifie « tourner vers » : les ornements attireraient alors simplement le regard du populaire, sans nécessairement que leur symbolique royale soit perçue. Alors, ces parures et accompagnements ne sont plus que de vains apparats mondains qui aveuglent un lecteur moyen, un berger tel que Pâris. Même si

²⁶⁶ Cornilliat explique en effet que Junon déplace d'emblée l'objet du jugement de Pâris : il ne s'agit plus de choisir la plus grande beauté, mais un avantage parmi les trois déesses, c'est-à-dire la puissance, la plaisance ou la prudence. Junon va jusqu'au bout de la division des déesses en ne limitant pas la question à la beauté mais à la personnalité des déesses. Mais Pâris doit bien attribuer un prix de beauté : c'est donc une glose qui fera de son jugement le choix d'un mode de vie. La rhétorique a ainsi fait varier les concepts à sa guise. Ce jeu va profiter à Vénus qui revendiquera de ne pas avoir déplacé la *quaestio*. La condamnation du rhétoricien, qui loue les vies actives et contemplatives, entérine ce changement de *quaestio* (« *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 791-792).

Lemaire continue à les décrire et à les employer dans son écriture, son souci constant de les interpréter allégoriquement, de les expliquer moralement montre toutefois que ces ornements fonctionnent de plus en plus de façon autonome, ne sont plus les signes d'une hauteur ou d'une profondeur mais des symboles aveuglants pour un lecteur non initié, qui ne les comprend plus guère.

Tout à l'inverse de Junon, les ornements de Vénus ne sont pas des signes à interpréter mais des objets destinés à un plaisir sensible immédiat. L'historiographe ne les explique jamais et, dans le titre du chapitre XXXII consacré à Vénus, il n'annonçait pas autre chose qu'une « démonstration évidente des accoustremens » (t. I, p. 241) de la déesse. Cornilliat a montré ce que la description de l'apparence physique de cette déesse, et de ses ornements, a de métapoétique. La description des habits de Vénus recherche l'*evidentia* : il s'agit de donner à voir, notamment à l'aide de comparaisons, et non pas à réfléchir. De plus, ses vêtements laissent voir les formes du corps, ce qui fait entrer la nudité dans le texte. L'image de Vénus ne comporte pas de symboles de l'amour mais signifie l'amour par l'effet qu'elle a sur le lecteur. C'est le problème de cette rhétorique corrompue, dont les ornements ne sont plus porteurs de sens et ne valent que pour leur beauté aveuglante. Les ornements de Vénus n'ont aucune fonction signifiante ou allégorique : c'est pourquoi elle seule pourra les enlever sans se dénaturer²⁶⁷. Cornilliat explique que la prise de parole de Vénus s'accompagne de l'insistance sur le caractère organique, corporel, de la voix :

Venus donques ainsi aornee, d'une voix doucement organisee procedant du creux de sa poitrine amiable, fait resonner la circonference de l'air en ceste maniere [...]. (t. I, p. 243)

Son langage est en outre particulièrement orné, de sorte qu'il dit la beauté. De nombreuses figures rhétoriques caractérisent le discours de Vénus telle la couronne (« gens gentille »), l'homéotéleute (« gracieuse/amoureuse ») ou la paronomase (« Paris non pareil ») reprise à Mercure. Dans « *Or ne mens* », Cornilliat a en outre souligné son habileté rhétorique dans le traitement de la *quaestio* :

En feignant d'ignorer que l'idée de beauté a subi une *réduction* du fait même de la discorde qui divise maintenant le milieu divin, la déesse peut en effet présenter la beauté *corporelle* (celle dont on jouit charnellement), non plus comme un signe du bien, mais comme un bien en soi, et flatter en Pâris (pour reprendre les catégories cicéroniennes) l'homme *agrestis* sous l'apparence de l'homme *politus*. (p. 816)

Contrairement à Junon et en accord avec l'ambivalent Mercure, Vénus s'adresse en effet au simple berger qu'est Pâris :

²⁶⁷ C'est ce que fera la *Concorde des deux langages* : exposer la poésie vénérienne, prouver que la langue française peut s'en accommoder, tout en relevant que l'écrivain n'y a plus sa place.

O fleur florissante de naïve beauté, gentil Prince de jeunesse, le plus accompli des dons de formosité corporelle qui jamais marcha ne marchera sur terre [...]. (t. I, p. 243)

Elle souligne la beauté (propriété vénérienne) de Pâris, mais aussi sa jeunesse, signe de naïveté, d'imperfection morale et intellectuelle. Le choix de s'adresser au futur prince qu'est Pâris, fait par Junon et Pallas, ne paie pas, et pourtant, ce sont elles qui ont moralement raison. Dans le chapitre XXXIII, qui suit les trois discours des déesses, au cours duquel elles se dénudent, Pâris n'est plus désigné que comme « jeune berger » (t. I, p. 256), « simple bergeret » (t. I, p. 250) voire « jeune d'ans et de sens » (t. I, p. 251), signe que c'est bien cette facette du personnage qui l'emporte, ce qui implique nécessairement une victoire de Vénus. Lemaire pose ainsi, à travers ces apostrophes, la question de savoir comment parler aux *agrestes* tout en préservant l'efficacité rhétorique et le sens moral de l'historiographie. C'est aussi la question qu'il a dû se poser à mesure que ses œuvres connaissaient une diffusion plus large, imprimée, et non plus limitée aux cercles courtisans. Ainsi, la description du culte de Vénus et les éléments de sa valorisation reposent essentiellement sur leur caractère universel : elle affirme être « renommee par tous les climatz du monde », et son étoile « vient à toutes choses » (t. I, p. 244 et 247). On peut encore y lire la représentation d'une écriture désormais capable de toucher massivement le « populaire », ce qui ne va pas sans revers, lorsque c'est une mauvaise Vénus, une rhétorique trompeuse, ornée et aveuglante, qui leur est proposée. Le discours de Vénus n'invite pas à la réflexion et au plus haut sens, mais se contente de prétéritons et *occupationes* qui limitent le propos à son éclat rhétorique :

Quant aux hauts honneurs qui sont instituez à ma deïté parmy la terre habitable, n'est ja besoing que je m'en vante : ains me suffit sans plus, que tu t'enquieres de la manificence des temples qui me sont edifiez es isles de Cypre et de Cythere [...]. Et que tu te informes du nombre des vierges, qui là sont dediees à mon service, par prostitution de leurs corps : et de la frequentation des autelz, qui là endroit me sont consacrez [...]. (t. I, p. 244)

Car, qui sera celuy qui niera, que nostre puissance n'occupe mesmes lieu sur les Dieux immortelz, qui maintesfois en ont esté ratains ? Mais en taisant iceux, ne voit on pas quelle usurpe principauté sur les plus hauts hommes du monde, esclarcis par les tiltres et richesses de Madame Juno, et par les estudes de ma sœur Pallas, qui peu leur proufitoient à resistance. Et pource que les exemples vieux et recents en sont desja si autorisez, qu'en les trespasant souz silence taciturne mesmes les bestes mues et les oiseletz du ciel, en porteront tesmoignage : d'en specifier plus avant je me deporte. Et me tais aussi, de dire que la société du genre humain deperiroit tantost, et tourneroit à neant, voire mesmes la machine totale de ce beau monde universel se dissolveroit, et tomberoit en ruïne sa perpetuelle composition par l'inimitié mutelle des actions elementaires, si elle estoit privee de nostre amoureuse concordance. (t. I, p. 245)

Nul besoin de détailler, « spécifier », ses propriétés auprès du jeune et simple berger Pâris : Vénus déploie une rhétorique ni allégorique ni pédagogique mais éclatante, destinée à séduire son interlocuteur plus qu'à l'élever à des significations profondes. On ne reviendra pas après Cornilliat sur la rigueur de Vénus dans la construction de son discours et son habileté dans le traitement rhétorique de la question initiale du prix de beauté. À la fin de son discours, les

paronomases ont, toujours selon Cornilliat, une fonction euphorique dans le discours et suggèrent la jouissance à venir de Pâris. La figure est trompeuse, tandis que chez Molinet elle était lucide et révélait la dysphorie avec son objet. Or le rhétoricien donne tout de suite son avis sur le discours et emploie la même figure d'*annominatio* (« maudire les rhétoriques couleurs, qui lui seront retorquées en douleurs », t. I, p. 249) pour condamner celle de Vénus. Comment comprendre cette paronomase de Lemaire, qui dénonce celles de Vénus ? Faut-il y lire les regrets du Rhétoricien pour cet ornement à présent dévoyé ou bien est-ce la démonstration de la difficulté à (ou de l'urgente nécessité de) distinguer les ornements vides de sens de ceux qui pointent une vérité importante ? Lemaire n'est pas encore complètement coupé de cette rhétorique qui lui vient de son aïeul et maître Molinet, et a du mal à entériner la scission des publics et des styles. Avec les déesses et comme dans la *Concorde du Genre Humain*, il les représente tour à tour. Mais à cette binarité des publics de la *Concorde du Genre Humain* et même du *Temple d'Honneur et de Vertus*, Lemaire substitue un triptyque qui permet de sauver l'écriture historiographique.

Avec Pallas, Lemaire la situe dans un entre-deux qui n'appartient ni aux sphères élevées du pouvoir et de l'allégorie junoniens, ni à la bassesse des ornements sensibles et vénériens susceptibles de toucher le populaire, d'où son discours situé entre ceux de Junon et de Vénus, mais que nous étudions en dernier par souci d'ordre dans la démonstration. De cette scission des publics et de la rhétorique, l'historiographe ressort isolé mais conforté dans sa mission encomiastique et pédagogique, gagne une autonomie fondée sur son labeur, de laquelle il tire autorité et gloire. Pallas incarne cette nouvelle vocation édifiante de l'historiographie et s'adresse ainsi à un Pâris encore jeune mais intellectuellement perfectible :

Enfant de bonne indole, et de tresingenieuse nature, lequel je congnois par la demonstration de ta physiognomie, estre flexible à toute docilité, et à la comprehension du haut savoir que les Dieux mesmes ont en leur espargne [...]. (t. I, p. 237)

Pallas ne fait pas l'erreur de Junon de s'adresser au roi dans Pâris, mais elle ne le réduit pas à un simple berger comme Vénus : elle souligne au contraire toutes les facultés intellectuelles que son interlocuteur a en puissance. Cela peut d'ailleurs expliquer la maladresse rhétorique dont elle fait preuve à filer longuement la métaphore maritime (reprise à Junon, à l'écriture courtisane) pour persuader un berger évoluant en milieu champêtre : sa vocation pédagogique transforme le public, mais cette transformation ne peut aller sans résistances, sans risques. Ainsi Cornilliat souligne-t-il une autre maladresse de Pallas, qui formule un discours construit à l'inverse exact de ceux de Junon et Vénus, et se termine par un anti-climax, à savoir l'argument généalogique mettant en valeur ses origines illustres : l'argument du passé, le plus fort pour un historiographe, est noyé dans une rhétorique qui hésite entre l'héritage délibératif et épideictique (les deux étant

liés) et une vocation pédagogique nouvelle. Là encore Lemaire situe les limites de la rhétorique dans la prise en compte d'un public non spécialiste du sujet historiographique ou du style des poètes de cour. Un élément des accessoires de Pallas confirme cette difficulté : en effet la déesse

portoit outreplus, une lance baneree et armoyee, dont le bois estoit de grand longueur : pour denoter que la parole d'une sage personne fiert de loing. (t. I, p. 237)

Non seulement cela suggère (comme l'a expliqué Cornilliat) que sa rhétorique n'est pas qu'une douce persuasion mais une véritable et puissante arme, mais en outre la longueur de sa lance semble symboliser la distance entre l'écrivain et le public qu'éprouve désormais l'historiographe, qui est à la fois un outil pédagogique et un risque. Ce dernier est exhibé dans le discours de Pallas, qui n'est plus que pur savoir voire pure spéculation sur l'écriture du savoir, et semble perdre de vue les circonstances qui l'ont fait naître et surtout les fins édifiantes qu'il se proposait. En effet, de même que la description de Pallas met en valeur l'art qui a produit ses vêtements, et non leur richesse ou leur symbolisme, de même son discours prône le style, les valeurs et la fonction de l'historiographie, c'est-à-dire une technique plus qu'un contenu. Sa description, son discours, sont métopoétiques à l'excès et par là coupés de Pâris et des questionnements qui l'occupent, même si, comme l'a démontré Cornilliat, le métadiscours de Pallas sert en partie sa cause, puisqu'elle fait voir les vertus de la spéculation, qu'elle représente. S'il réfléchit, alors Pâris choisit Pallas, car penser revient à se regarder en elle. Mais dans ce discours, Lemaire pose surtout les bases d'une nouvelle écriture historiographique, prenant acte du fait que Pâris, comme tout lecteur, est potentiellement berger et roi, et que l'écriture ornée n'est sans doute plus le meilleur moyen pour transmettre le savoir et la morale. Les attributs de Pallas, les « soudars de sa famille » sont ainsi ceux de l'historiographe de cour qu'il se propose d'être :

Cestasavoir, Sobre plenté, Eloquence non vaine, Congnoissance historiale, Vivacité de sens, Estimation de valeur, Chasteté en delices, Riche suffisance, Meditation possible, Vertueux exercice, Studiosité humaine, Inquisition de verité, Notice de raison, Licite entreprise, Juste querelle, Hautesse de cœur, Hardiesse d'emprendre, Conseil industrieux, Discipline militaire, Effect de Justice, Armature de prudence, Conduite louable, Deduction prospere, et Glorieuse acheissance. (t. I, p. 238-239)

Cette énumération des propriétés et tâches de l'historiographe peut s'organiser en trois pôles : d'une part la justesse d'une écriture modérée, ni trop ornée, ni trop abstraite, d'autre part le savoir de l'écrivain, et enfin la double vocation édifiante et glorieuse de son écriture. Notons que la « Hardiesse d'emprendre » n'est pas sans rappeler le rôle que s'attribue Mercure dans le prologue puisqu'il a « stimul[é] et enhard[i] l'entendement » de l'historiographe. La mission encomiastique du grand rhétoricien ne peut désormais plus aller sans la transmission d'un savoir. La gloire de l'écriture palladienne, qui rend un exploit « digne de mémoire » et érige toute

décision politique en « valeur » (t. I, p. 239) s'accomplit dorénavant à la faveur de l'édification d'un public ainsi rendu capable de comprendre et d'agir :

Si te seront mes tresors communiquez, et auras la congnoissance parfonde des choses secrettes, retention memorative des besongnes passees, cler entendement des presentes, et utile prevision des futures. (t. I, p. 239)

Mais le problème qui se pose à Lemaire dans cette écriture toute tournée vers le savoir (la *prudentia* qu'incarne Pallas, dont les propriétés sont aussi énumérées dans la citation *supra*²⁶⁸), c'est la propension à « assécher » la rhétorique au nom de la vérité qu'il faudrait mettre à nu. Ce risque sera pallié, dans le *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise* ou *La Légende des Vénitiens* notamment, par le fait de se représenter comme un écrivain laborieux, affirmant son autorité ou ses doutes, ses réactions morales ou les limites de son travail : ainsi, le sens du discours est préservé, de même qu'une rhétorique persuasive, mais qui ne repose pas sur les ornements. L'intervention d'Apollon, nouveau porte-parole de l'indiciaire, ainsi que le chapitre interprétatif du jugement de Pâris le confirment déjà. Avec Pallas, Lemaire a posé les premiers jalons d'un nouveau manifeste historiographique situé entre les deux publics, les deux discours de Junon et Vénus, mais celui-ci, encore imparfait et guère efficace, est complété par les deux chapitres suivants.

Cornilliat explique que pour juger, Pâris rejette les guerdons des déesses comme des tentatives de corruption, ce que ferait un bon juge, mais ce qui montre en l'occurrence que Pâris n'a pas compris la tentative de déplacement de la *quaestio* par Junon et Pallas. Le lecteur profane qu'il est ne saisit pas les significations des ornements, en reste (même de façon critique) à leur surface. L'admonestation de Mercure, qui impose de regarder les guerdons d'un œil non aveuglé le confirme. Le dieu de l'éloquence étaye la requête de Pâris et nie par là toute la fonction signifiante, symbolique des parures de Junon et Pallas, pour les réduire au rang d'ornement. Lemaire, dans sa description des déesses, a beau distinguer les ornements vénériens qui aveuglent de ceux de Pallas notamment, qui voilent, font tenir ensemble le corps tout entier de la déesse et révèlent plus qu'ils ne masquent ou trompent, la lecture de l'ornement par Pâris est irrémédiablement faussée, fixée à la surface des corps. Même critique envers la rhétorique des discours et les récompenses promises, le berger est pris dans une logique vénérienne de lecture,

²⁶⁸ L'association des trois éléments, passé, présent, futur, que Lemaire rappelle ici, est caractéristique de la *prudentia*, comme le montre Francis Goyet dans *Les Audaces de la prudence. Littérature et politique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2009, dès l'introduction p. 9-34. La prudence suppose précisément l'éducation, le fait de passer d'un bon naturel à un œil d'initié, celui que Junon présuppose, à tort, à Pâris. Lemaire, en tant qu'écrivain ou intellectuel, ne peut être que doué de *prudentia*.

sensible à l'éclat de la rhétorique et non à l'enseignement qu'elle s'efforce ainsi de faire passer. C'est ce que dénonce Junon dans son *exsecratio* contre le jeune homme :

N'as tu eu vergongne de postposer la pardurable à la transitoire ? de laisser le grain pour la paille, la seve pour l'écorce, le fruit pour les feuilles, et le gain pour la perte ? De mespriser la vraie vivacité des images celestes, pour le fard coulouré et teint sophistique, d'une statue plate et vuide ? (t. I, p. 258)

La déesse elle-même a fait l'erreur de se fier aux apparences de Pâris pour estimer son jugement et prend douloureusement, furieusement, acte de cette rupture entre sens et apparence :

O homme brutal, beste transformee, creature destinee à toute infelicité, Idole fantastique qui sembles ce que tu n'es pas, vaisseau corrompu de lubricité vilaine, et sac à fiens et pourriture, mal est employee beauté corporelle [*sic*] en si lasche courage : mal sont assignez les biens de Dieu et de Nature en chose si denaturee [...]. (t. I, p. 258)

L'écriture historiographie est condamnée à s'adapter pour pouvoir encore être lisible, car le lecteur *agrestis* s'arrête à la beauté des textes et moins à leur contenu.

Mercuré, dieu de l'éloquence, a échoué à guider Pâris vers un jugement juste et moral. Il l'a encouragé dans sa « rude sensualité » (t. I, p. 257), en amplifiant la requête aux déesses de les voir nues, alors qu'il aurait dû faire connaître au berger et futur roi les enjeux éthiques et historiques de ce jugement et l'alerter sur les pièges de la rhétorique vénérienne. Dès lors, c'est Apollon qui semble devenir le masque divin de l'écrivain. En effet, le dieu de la lumière, métaphore coutumière du savoir, offre une première explication du jugement de Pâris à l'assemblée des dieux, au chapitre XXVIII. Celle-ci prend d'abord la forme d'un rappel historique, qui permet de comprendre un tel choix :

Ja ne te faut esbahir [...] si le berger Paris par sa folle legereté et malice hebetee, ha causé rumeur et dissension entre vous, à l'occasion du mescontentement de madame Juno, et de ma sœur Pallas : Car le sang Troyen est costumier de faire injure aux hautes majestez des Dieux. (t. I, p. 262)

Junon avait déjà amorcé une telle démarche, dans son *exsecratio* du jeune berger, en se servant d'exemples historiques :

Ignorees tu comment je punis jadis ta folle tante Antigona fille de Laomedon, et sœur de ton pere Priam ? Scais tu point que le malheureux visage, dont elle se glorifioit, en osant sa beauté outreuidee comparer à la mienne, luy fut par moy transformee en un bec de cigongne, duquel jusques à maintenant elle pesche et peschera tousiours les crapaux, et les raynes, parmy les marescages, pour son vivre et sustentation ? Je congnois ores que ceux de ta maison sont nez, fors pour me faire injure. Il me souvient du ravissement de Ganymedes, ton proayeul, qui fut fait et perpetré au desavantage de moy et de ma fille Hebé. Et n'ay pas oublié la rudesse que ton ayeul Laomedon feit à mon frere Neptune, en edifiant les murs de la cité de Troye. (t. I, p. 259)

Il est intéressant de noter que ces rappels historiques sont introduits par des verbes de la cognition (« ignorer », « savoir », « connaître »), ce qui souligne leur vocation moins ornementale

ou persuasive qu'édifiante²⁶⁹. En effet, chez Apollon l'explication historique est une source de savoir efficiente, puisqu'elle se fait prophétie :

Ainsi (ô mon tresauguste pere, et progeniteur) par la perception des hauts arcanes fataulx, prescience de tes ordonnances, et congnoissance du futur advenir, dont tu m'as privilegié par dessus tous tes enfans, je voy à l'œil que le malheureux adolescent Paris (ensuivant le train de ses ancestres : c'estasavoir quant au contemnement des Dieux, et quant au parjurement et deception de son ayeul Laomedon) oultre ce qu'il ha provoqué l'ire de si hautes Deesses, si comme ma tante Juno, et ma sœur Pallas, pour satisfaire au seul appetit de dame Venus, laissera et repudiera brievement sa femme legitime Pegasis Oenone [...]. (t. I, p. 264-265)

Le passé permet de comprendre et prédire le futur : cette définition de la prudence est aussi une défense non voilée du métier d'historiographe tel que le conçoit Lemaire. Sa mission est désormais moins épideictique que démonstrative, édifiante. Son dieu tutélaire n'est plus celui de l'éloquence, mais celui du savoir éclairé (de la « prudence » ou *prudentia*). Il est significatif que Lemaire, au début du chapitre XXXIII, ne présente pas Apollon selon ses fonctions habituelles de chant et de poésie, comme si ces prérogatives, bien que non reniées, étaient désormais secondaires. Mercure, au chapitre XXXV, ne « signifie » plus que « la parole, par laquelle toute doctrine est adreesee et insinuee à nostre entendement » (t. I, p. 275) : c'est un *medium*, et non plus le protecteur d'un art.

Cependant les fonctions de l'historiographe, si elles s'émancipent de la rhétorique pour se concentrer sur le savoir historique, ne se limitent pas non plus au rappel du passé. C'est ce que démontre Lemaire au chapitre XXXV, où il fournit des interprétations de différentes natures de l'épisode qu'il vient de raconter :

Afin que mieux soit entendue la matiere dudit convive, laquelle est toute obombree de raisons tant poëtiques comme philosophales, morales et historiales, il est assavoir... (p. 270)

²⁶⁹ Oenone réagit de la même façon lorsque Pâris lui raconte le jugement : « Scais tu point comment c'est chose dangereuse de voir les hautes Deesses du ciel toutes nues ? Le malheureux Acteon filz du Roy Aristeus d'Arcadie, et neveu de Cadmus Roy de Thebes, en fut jadis exemple trespitoyable : combien qu'il fust issu de la lignee des Dieux. [...] Ignores tu comment Niobé fille de Tantalus, jadis Roy de ce païs de Phrygie, fut muee en dur marbre, par la Deesse Latone, pource qu'elle s'estoit vantee estre plus feconde en generation, que ladite Deesse n'estoit ? et ses quatorze enfans dont elle s'estoit enorguillie, furent occis par les sajettes d'Apollo, filz de ladite Latone. La pucelle Arachné aussi, nostre voisine du païs de Lydie, ne changea elle pas sa forme en celle d'une araigne, pource qu'elle osa faire comparaison de ses ouvrages, brodures et tissuz, à ceux de la Deesse Pallas ? [...] Et ce peux tu congnoitre par l'exemple de ta tante Antigona, que jadis elle mua en cigongne, pource qu'elle se preferoit en beauté à elle. Et aussi le dois tu conjecturer par la mesaventure de Semelé mere du Dieu Bacchus, et fille de Cadmus Roy de Thebes, laquelle elle fait foudroyer, par jalousie. Et par plusieurs autres de ses faits le dois tu congnoitre : Mesmement par le conte recent, des grans labeurs qu'elle ha fait soustenir au trespieux Hercules, par despit de ce que le puissant Roy Jupiter son mary l'avoit (à son desavantage) engendré en Alcumena femme du Prince Amphitryon de Thebes. » (t. I, p. 277-278)

L'historiographe se livre presque à une véritable traduction des sens et symboles de l'épisode. Dans cette phrase liminaire, Lemaire rappelle que le sens du jugement de Pâris n'est pas qu'historique, mais aussi que le plaisir poétique n'est pas exclu, pour peu qu'il ne soit ni premier, ni confondu avec les autres sens, d'où le décorticage des strates de significations auquel il procède ensuite, et qui est résolument adressé au lecteur *agrestis* qu'il envisage :

Lesquelles choses [...] donnent à congnoitre que ce n'est pas labeur perdu d'avoir prins la peine d'expliquer le jugement de Paris tout du long, ainsi que nous avons fait : ce que nul autre n'avoit encore fait davant nous, à fin d'obvier aux ignorans, qui disent que les choses poëtiques, ne sont sinon pleines de menterie et vanité. (t. I, p. 275)

Argument publicitaire et récusation des ignorants mettent en évidence le public massif et profane auquel Lemaire s'adresse. La poésie doit être manipulée avec précaution : ce n'est que dans cette limite que l'historiographe sauve toutes les facettes de l'écriture des Rhétoriciens, même si ornement et sens allégorique ne sont désormais plus corrélés mais seulement (éventuellement) superposés. Cela explique sans doute la figure ostensible de l'*annominatio* à laquelle a recours l'écrivain, au moment où il condamne précisément les ornements trompeurs de Vénus. C'est aussi ce qu'illustre, par exemple, la réécriture du combat de Pâris et Ménélas à partir d'Homère : si Lemaire se réfère abondamment à Darès de Phrygie et Dictys de Crète pour faire le récit de la guerre de Troie, parce qu'ils furent témoins des événements, il ne néglige pas cette source moins historique que poétique. Cependant il prend soin de justifier son choix et de cerner les interprétations que l'on peut en tirer :

Et pource qu'en ceste journee il y eut une bataille singuliere, c'estadire corps à corps entre le Roy Menelaus et le beau Paris, laquelle est diffusement narree par le prince des poëtes Homere au troisieme livre de son Iliade, et bien coulouree de fleurs poëtiques : et aussi est recitee en brief et plus succinctement par Dictys de Crete en son deuxieme livre, je vueil icy m'arrester un petit à descrire ledit combat, pource qu'il est beau et delectable, et sent bien son antiquité. Et pour ce faire, je translateray presque mot à mot ledit Homere sur ce passage. Et nonobstant je ne relanquairay point de trop loing la verite historique de nostre acteur Dictys de Crete. (t. II, p. 152²⁷⁰)

Dans l'écriture de l'histoire, l'ornement n'est désormais acceptable qu'en tant que principe de plaisir assumé comme tel et séparé de « la verite historique », et non plus comme soulignement de cette vérité, étant trop enclin à la trahir. C'est cette séparation, plus qu'une condamnation de Vénus, que le jugement de Pâris met en scène. Lemaire explique ainsi les raisons pour lesquelles Jupiter n'a pas voulu décerner lui-même la pomme d'or :

Jupiter n'en voulut point juger : pource que Dieu laisse faire le cours aux destinees, et ne veult tollir à l'homme son franc arbitre. Et aussi si Dieu eust condamné deux desdites manieres de vivre, il n'en eust laissé qu'une au monde. (p. 272)

²⁷⁰ Sur cette réécriture d'Homère et ses enjeux idéologiques, voir notre article « Lemaire de Belges traducteur de *Illiade* », art. cité.

Vénus n'est pas complètement rejetée : elle est plutôt un risque à affronter – ce que les *Illustrations* font encore par moments –, ou à écarter – ce qu'imposera la *Concorde des deux langages*, qui sépare les temples de Vénus et de Minerve, se consacre au second sans pour autant détruire le premier. La question du franc arbitre souligne le manque de contrôle de la réception par l'écrivain : si nul ne peut être tenu d'être savant, prudent ou puissant (« car tout ainsi qu'en un disner, ou soupper mondain, nully n'est contraint de boire et manger oultre son gré, aussi la science et l'estude de philosophie, est limitée par la mesure du franc arbitre », t. I, p. 274), alors l'écrivain doit s'adapter à ce public « jeune d'ans et de sens ».

LA CONCORDE DES DEUX LANGAGES : TENTATION VÉNÉRIENNE ET PROGRAMME PALLADIEN

Si Lemaire prenait soin de gloser le jugement de Pâris dans les *Illustrations*, de montrer dans quelle mesure Vénus devait être condamnée et en quoi cette condamnation affectait l'écriture historiographique, la séparation des temples de Vénus et de Minerve dans la *Concorde des deux langages* reste bien plus sujette à interprétation²⁷¹. Ce prosimètre mêle enjeux linguistiques et culturels, stylistiques et politiques, sans que ceux-ci ne se superposent parfaitement²⁷². Dans la *Concorde des deux langages*, Lemaire entérine, précise, nuance la séparation des déesses et la scission de la Grande Rhétorique formulée dans le premier livre des *Illustrations*. Quoiqu'imprimée en 1513, figurant dans l'édition après le troisième livre de la grande fresque historiographique de Lemaire, la *Concorde des deux langages* fut pourtant composée sans doute au début de l'année 1511, puisque le texte figure sur un manuscrit daté de cette année²⁷³. Cette circulation restreinte intervient donc entre la parution du premier livre des *Illustrations* (chez Etienne Balland en mai 1511), dédié à Marguerite d'Autriche, et le second (chez Marnef en 1512), dédié à Claude de France. De là deux remarques peuvent être tirées. Tout d'abord, le prosimètre s'apparente bien dans ce contexte à une correction, précision des théories stylistiques, rhétoriques et herméneutiques exposées dans le jugement de Pâris. Ensuite, alors que les *Illustrations* sont un

²⁷¹ Celles-ci furent en effet nombreuses, et l'on peut commodément les regrouper, à la suite de Cornilliat, en trois tendances (« *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 742). La première, « moralisante », lit, dans la *Concorde des deux langages*, le choix de Lemaire pour Minerve, plus ou moins marqué par des regrets ou soumis à des contraintes indépendantes de sa volonté. C'est une lecture que notre analyse va s'efforcer d'éclairer d'un nouveau jour. Le second type de lecture de ce prosimètre se veut « synthétique » et soutient l'idée d'une concorde effective entre Vénus et Minerve. Enfin, une lecture « esthétisante » de la *Concorde des deux langages* met en valeur le temple de Vénus sur des critères formels.

²⁷² Ainsi Cornilliat (« *Comme ung aultre Iliön*. Échec poétique et Renaissance lyonnaise dans la *Concorde des deux Langages* », dans *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, éd. G. Defaux, Lyon, ENS Éditions, 2003 repris et complété dans *Sujet caduc, noble sujet*, p. 174-283) a-t-il montré que l'influence culturelle italienne et pétrarquiste sur la ville de Lyon ne doit pas être politique : c'est au contraire Florence qui doit se ranger du côté des Français dans le contexte de l'affrontement avec Venise et le pape Jules II.

²⁷³ Frappier reproduit dans son édition ce manuscrit de Carpentras (Paris, Droz, 1947).

projet de longue date, qui prend sa forme définitive dans les années où Lemaire est à la cour de Bourgogne, la *Concorde des deux langages* quant à elle semble plus précisément se rattacher au moment où Lemaire cherche à quitter cette cour pour rejoindre celle de France²⁷⁴. C'est ainsi que se comprend la superposition des enjeux culturels (rayonnement du français) et politiques (supériorité des Français sur les traîtres de Venise ou du Vatican²⁷⁵) aux strictes questions stylistiques et rhétoriques. Mais c'est aussi en vertu de ces éléments contextuels particuliers que nous expliquerons la fusion de Junon et Pallas dans le temple d'Honneur – faisant du tryptique des *Illustrations* un assemblage de seulement deux temples – ainsi que l'aspect programmatique et sans défauts du projet palladien de la *Concorde des deux langages*, dont on avait pourtant montré les limites dans le discours du jugement de Pâris.

De même que pour les *Illustrations*, face à la multiplicité des lectures qu'a permis le montage lemaïrien et dans le cadre limité de notre étude sur l'évolution de l'historiographie de Lemaire à Marot, nous proposons modestement d'étudier la façon dont le choix de Minerve au détriment de celui de Vénus semble moins dicté par une condamnation de principe que par la prise en compte d'un état de faits quant à l'écriture et la diffusion des œuvres littéraires. En effet, il nous semble que la question de la réception (projetée et vécue de manière décevante) du texte du Rhétoricien hors de la cour permet d'expliquer les dangers exposés au temple de Vénus et l'aspect programmatique du labeur du temple de Minerve.

Vénus n'est pas mauvaise en soi, ni sa poésie : comme on l'a vu à propos des *Illustrations* et comme le prouve la longue description du temple par Lemaire, au cours de laquelle il fait montre de son art poétique puisqu'il a recours, pour la première fois en langue française, à la *terza rima*

²⁷⁴ Doranne Fenoaltea (« Doing it with Mirrors : Architecture and Textual Construction in Jean Lemaire's *La Concorde des deux Langages* », dans *Lapidary Inscriptions*, éd. Barbara C. Bowen et Jerry C. Nash, Lexington, French Forum, 1991, p. 21-32.) suggère ainsi que le rejet de l'acteur au temple de Vénus représenterait celui de Lemaire, chassé de Brou et cherchant à rejoindre la cour de France. Nul doute que le palais d'Honneur est une représentation de la cour de France (ce que montrait déjà François Rigolot dans « Jean Lemaire de Belges : concorde ou discorde des deux langages ? », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, III, 1973, p. 165-175, repris dans *Le texte de la Renaissance. Des Rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982, « Deuxième partie : Le texte des "Rhétoriciens" : Jean Lemaire de Belges », p. 93-104), et il faudra examiner ce que Lemaire y cherche.

²⁷⁵ Après Rigolot (art. cité), Donald Stone (« Some observations on the text and possible meanings of Lemaire de Belges' *La Concorde des deux langages* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 55-1, 1993, p. 65-76) rapproche ainsi de façon très instructive la *Concorde des deux langages* du *Traicté de la difference des schismes et des conciles de l'Eglise* (publié en mai 1511) et de l'*Épître du Roy à Hector de Troye* (qui paraît dans un recueil en août 1513, mais rédigé dès 1511) : si le ton est nettement moins polémique ou humoristique dans le prosimètre, la perspective de propagande francophile est tout à fait comparable.

italienne²⁷⁶. Contrairement au *Séjour d'Honneur* de Saint-Gelais – intertexte majeur de la *Concorde des deux langages*²⁷⁷ – où le narrateur, conduit par Sensualité, se dévoie sur l'île de Vaine Espérance, le temple de Vénus, chez Lemaire, permet l'écriture, et même une certaine concorde, imparfaite car limitée, mais néanmoins présente. Parce que Vénus n'est pas condamnable en soi, les lectures de la *Concorde des deux langages* l'ont tantôt préférée à Minerve, tantôt égalée à la déesse de la prudence, tantôt envisagée comme une étape dépassée mais nécessaire à l'écriture laborieuse et historiographique dans le temple d'honneur. La musique, franco-flamande qui plus est, y est présente, à travers les mentions des compositeurs Alexandre Agricola, Josquin des Prés, Ockeghem et Loÿset Compere (v. 256-261). De même que la poésie, la musique renvoie à l'harmonie du lieu :

Musiciens de leurs voix symphonisent,
Et leurs buseaux unanimes concordent,
Soufflent, harpent, tympanent, citharisent.

Facteurs, rymeurs maint beau dictier recordent
A la louenge et bruit de la deesse,
Et de beaux motz leurs ditz ourlent et bordent. (v. 283-288)

Nulla satire, nulle critique voilée n'affleure dans ces vers, qui semblent d'ailleurs précisément consacrer la « concorde » présente au temple de Vénus. Comme dans la *Plainte du Désiré*, la musique vient au secours de la rhétorique afin de réaliser le projet de l'œuvre. Et comme dans ce prosimètre, l'œuvre de l'acteur échoue en vertu d'un rapprochement avec l'art pictural. En effet, après le discours de Genius, les adorateurs de Vénus jettent dans les bassins d'argent « des tableaux painctz » (l. 130) et l'acteur, à leur suite, offre « ung petit tableau » (v. 144). Si le terme, à cette époque et dans ce contexte, peut aussi bien désigner une œuvre picturale que littéraire, la syllepse n'en est pas moins significative. L'œuvre littéraire et historiographique, même projetée, recherche une harmonie, un sens, allant au-delà de ses seules facultés de représentation ou d'attrait visuel, emblématisées par le rapprochement avec l'art pictural. On reviendra plus loin sur la signification que l'on peut tirer de ce passage.

La « gloire » (v. 292) est bien présente pour les poètes et artistes du temple de Vénus, mais elle est risquée. D'emblée, la description du temple est minée par des modalisateurs mettant en garde contre ses attraits :

²⁷⁶ L'emploi de cette forme italienne est bien entendu significative dans le contexte du débat sur la prééminence culturelle de la France ou de l'Italie, l'argument étant ici que le français est parfaitement capable de s'accommoder de toutes formes et de tous contenus. Mais, dans le cadre de notre étude, nous laisserons de côté cet aspect linguistique du débat pour nous concentrer sur les rapports entre le style et le sujet choisis par l'historiographe d'une part, et le public et les conditions d'écriture qu'il envisage d'autre part.

²⁷⁷ Voir le rapprochement de ces prosimètres dans *Sujet caduc, noble sujet, op. cit.*, p. 255-268.

Trop bel estoit son arroy merueilleux,
Trop y avoit de grandz beaultéz insignes,
Trop y fut tout plaisant et perilleux. (v. 46-48)

L'anaphore de l'adverbe « trop » montre que la beauté de Vénus est indéniable et délectable, mais que ses effets peuvent échapper au contrôle des poètes et des lecteurs. Ce risque – c'est notre hypothèse – est lié au fait qu'elle agit de loin, perturbant une réception univoque et contrôlée, telle qu'elle s'effectuait à la cour du Rhétoriqueur. Lorsque l'acteur mue son propos de Mars à Vénus, il envisage la distance que parcourront ses vers :

Bien me sembloit que plus loing que à Nemours
On m'eust ouï plourer, gemir et plaindre [...]. (v. 19-20)

De même, Genius « a citéz suffragantes / Tant en pays prouchain comme loingtain » (v. 201). Le risque de cette poésie vénérienne est qu'elle s'efforce d'avoir un effet hors des circonstances et hors d'une cour qui pourtant comprend, justifie et récompense en honneur le propos épideictique. Ce manque de contrôle de la réception, les risques liés à une diffusion large et imprimée de l'œuvre déjà évoqués dans la *Concorde du genre humain*, sont représentés dans la *Concorde des deux langages* par les deux allégories au service de Genius : Belacueil et Dangier, dont les réactions face à l'offrande de l'acteur sont radicalement opposées.

L'harmonie du temple de Vénus se gâte effectivement avec le discours de l'archiprêtre Genius²⁷⁸. Ce prélat vénérien décrit dans un long discours le culte de la déesse : il est associé à la multitude et à la jeunesse, à travers la métaphore filée du printemps et de la floraison de toutes choses. Il reconduit ainsi la distinction des *Illustrations* entre adorateurs nombreux et peu savants de Vénus (les lecteurs *agrestes*) et ceux de Junon, nobles et choisis. Pan et Tityre, personnel bucolique par excellence, figurent d'ailleurs dans le tableau de renaissance printanière sous l'égide de Vénus (v. 85 et 89) et rappellent le monde du berger Pâris. Mais le dévoiement vénérien est ici surtout lié à l'argent²⁷⁹, ce qui constitue une nouveauté de la *Concorde des deux langages* par rapport aux *Illustrations* (même si l'attrait du profit – charnel, en la personne d'Hélène – était déjà présent). Genius, le prélat cupide, se présente comme le fils de Mercure :

²⁷⁸ Dans son étude de la *Concorde des deux langages*, Cornilliat voit dans la description du temple de Vénus un mélange de pétrarquisme non feint – visant à prouver que le français est capable d'écrire sur des sujets amoureux aussi bien que l'italien – et de satire de cette écriture, qui apparaît à travers la figure de Genius, renvoyant à l'aspect gaulois du *Roman de la Rose*. Nous partageons l'idée de cet équilibre savant entre adhésion et rejet du temple de Vénus, mais nous en voyons la limite en termes de dévoiement de la réception.

²⁷⁹ Cette idée est notamment commentée par Paul Imbs (« Jean Lemaire de Belges : *La Concorde des deux langages* », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, 26, 1948, p. 181-187), Donald Stone (art. cité), Daniel Cottrell (« Allegories of Desire in Lemaire's *Concorde des deux langages* », *French Forum*, XXIII-3, september 1998, p. 261-300), ou plus récemment par Scott Francis (*Authorial Personae, Ideal Readers and Advertising for the Book in Lemaire, Marot and Rabelais, op. cit.*, p. 86-94).

Mon geniteur celeste et deïfique,
Se dit Mercure, eloquent, prompt et sade,
Le dieu d'engin et de toute trafficque [...]. (v. 538-540)

Or on a vu comment, entre le prologue du premier livre des *Illustrations* et le jugement de Pâris, Lemaire se défaisait de son masque mercurien²⁸⁰ pour adopter celui d'Apollon, moins éloquent, moins trompeur, et plus versé dans l'étude de l'histoire et des exemples moraux qu'elle fournit. De fait, se présenter comme fils de Mercure, désormais, c'est être le représentant d'une éloquence séduisante et potentiellement trompeuse. En outre, Mercure est le dieu du commerce, ce que ne manque pas de rappeler Genius : sa cupidité en est d'autant mieux expliquée et renforcée.

Mais le discours de Genius n'est pas seulement perverti par son avarice. Citons également les rimes senées de Genius, à l'appui d'un cratylisme dévoyé :

François faictiz, francz, forts, fermes au fait,
Fins, frecz, de fer, feroces, sans frateur,
Telz sont voz noms concordans à l'effect. (v. 583-585)

Ce savoir cratylque, en effet, ne vise pas une fin morale, à savoir inciter les Français à persévérer dans leurs vertus, mais un désir de les voir servir Vénus, l'amour charnel et les biens matériels. Ce faisant, ils perdront précisément force, fermeté, férocité, absence de frateur... Seul le temple de Minerve « rend homme tout dur, qui paravant fut tendre » (v. 103). En outre, le long éloge des Français par lequel Genius conclut son discours (du moins avant d'être interrompu par la ferveur des adorateurs de Vénus) repose sur les mêmes arguments que développent (ou développeront) les trois livres des *Illustrations*, à savoir que les Français sont les descendants des Troyens et ont pour cette raison des droits à faire valoir sur des terres appartenant aux Turcs :

Peuple hardy, de perilz essayeur,
Illustre sang, troyenne nation,
Non espargnant son sang ne sa sueur,

Nepveux d'Hector, enfans de Francion,
Qui sur les bortz du grand fleuve Dunoe
Funda Sicambre et y fait mansion,

Vostre hault los en parfond honneur noe ;
Vostre nom cler vole jusques aux cieulx,
Mydi vous crainct, Septemtrion vous loe.

[...]

Voz clers penons en Asië se lievent,
Les Turcz ont peur de vostre bruit et fame,
Et voz fiertéz redoubtent et eschievent.

²⁸⁰ Dans le prologue des *Illustrations*, explique Francis (*ibid.*, p. 47-49), Mercure a encore des attributs de Minerve : la scission de ces deux divinités a lieu lors du jugement de Pâris et est consommée dans la *Concorde des deux langages*, où Mercure est désormais du côté de Vénus.

Grece a fiance en l'ardant auriflame
Qui d'iceulx Turcz les yeulx esblouÿra ;
C'est tout l'espoir qu'elle attend et reclame. (v. 586-594 et 598-603)

Mais cet argument est à nouveau détourné, puisque, contrairement au projet des *Illustrations*, il n'aboutit pas à la concorde (entre la France orientale et occidentale ou bien entre la Gaule et l'Italie) mais à la volupté et au lucre vénérien. Genius représente un mauvais usage du savoir historique, lorsque Pallas penche du côté de Vénus et non de Junon. D'ailleurs, le retour de la comparaison avec Mars, pourtant abandonné par l'acteur pour s'adonner au culte de Vénus, souligne qu'il n'y aura pas concorde, car les activités vénériennes détournent de la guerre, et en même temps la nourrissent :

Entredeulx fault à volupté entendre
Et y vacquer à l'exemple de Mars,
Qui s'accointoit de Venus blanche et tendre [...]. (v. 613-615)

Faisant écho au prologue dans lequel l'acteur annonçait que la concorde ne serait pas réalisée au temple de Vénus, « attendu qu'elle est trop amoureuse et accointe de Mars, le grand dieu des batailles, lequel ne quiert si non semer division et zizanie entre loyaulx amans » (l. 88-91), cette référence au dieu de la guerre clôt les vers du temple de Vénus et jette une lumière négative sur l'ensemble du discours de Genius, voire de la description de temple.

Ce qui est condamné avec le discours de Genius, c'est une poésie désormais moins dictée par la recherche de l'honneur et du bien que par celle du profit, où l'éclat immédiat prime sur la profondeur du contenu. Dans les *Illustrations*, la récompense désirée par Pâris ne faisait qu'étayer un choix de vie sensible de toute façon supposé par sa nature de berger ignorant ; dans la *Concorde des deux langages* le profit, le gain matériel dicte toute écriture et toute lecture. C'est pour cela que l'œuvre de l'acteur est rejetée : le « petit tableau » « assez bien escript et enluminé de vignettes et flouettes » (l. 144-146) n'est pas suffisant pour Dangier, « pource qu'il n'y avoit guieres de metal, d'or ou d'argent pesant ou massif, fors seulement de dorure ou enluminure superficielle » (l. 160-162). Les ornements ne sont que de façade et servent à souligner un contenu profond, « ung chief d'œuvre » (l. 146-147) en l'honneur de Vénus. Or Dangier aurait préféré de plus solides ornements, et seulement cela, autrement il ne voit qu'« un peu de parchemin ataché en bois » (l. 155). Le contenu à l'honneur de Vénus n'est même pas relevé (« sans ce que aultrement il regardast que tout ce servoit à l'honneur et exaltation de la deesse Venus et de son temple », l. 155-157) et se dérobe au contenant, aux ornements qui aveuglaient Pâris et qui sont désormais le seul contenu recherché, déchiffré. Cela mène à un nivellement de la littérature vers la médiocrité. Au temple de Vénus, chacun s'imite, s'efforce d'écrire selon une norme qui devrait être reçue par Dangier (qui représente le public malveillant, contrairement à Belacueil) au lieu de se fier à son jugement et de cultiver son autorité propre :

Je doncques, tout deliberé d'acomplir mon veu ja pieça promis, à l'exemple des aultres, ausquelz j'avoie veu faire le semblable, presentay ung petit tableau de mon industrie [...] lequel j'estimoye ung chief d'œuvre²⁸¹. (p. 35, l. 142-147)

N'ayant pas connaissance du « petit tableau », le lecteur ne peut déterminer si c'est effectivement un « chief d'œuvre » ou un éloge sans importance. En revanche, l'acteur souligne le caractère personnel de son œuvre²⁸², fruit de « [s]on industrie ». Genius, qui était dans la *Concorde du genre humain* le « petit esperit familier²⁸³ » inspirant l'acteur, est au temple de Vénus, extérieur à lui, et il devrait s'y conformer à son corps défendant. La description de Lemaire du temple de Vénus (et toute la *Concorde des deux langages*) dénonce ainsi une inversion dans l'ordre poétique : le talent (qu'on l'appelle Genius, *ingenium* ou « esperit familier ») doit être au service du sens historique et moral et ne doit pas dicter ses lois au nom du profit²⁸⁴. C'est ce que signifie l'éloge dévoyé des Français pour qu'ils écrivent de façon éclatante, vénérienne : la démonstration de la grandeur de la France doit être une fin et non un moyen. Dans la *Concorde du genre humain*, Genius l'« esperit familier » intervient entre la vision et son interprétation et application aux princes chrétiens, alors que dans la *Concorde des deux langages*, il rabaisse la vision à du profit matériel, voire à du néant, comme le suggère l'injonction « Repousez vous, reprenez vos alaines, / Et de labour soyez ung peu soubstrectz » (v. 608-609). Il n'aboutit pas au bien (qu'il soit historique ou moral, en vertu

²⁸¹ Cet argument sert également dans le débat linguistique et culturel entre la France et l'Italie : ce n'est pas en sachant imiter l'italien que le français trouvera ses lettres de noblesse, c'est en produisant des œuvres selon son génie propre, que Lemaire présente comme historiographique.

²⁸² Sur cette recherche du génie personnel et ses mutations à la Renaissance, voir Lecoïnte, *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*

²⁸³ *Concorde du genre humain*, *op. cit.*, p. 63, l. 461.

²⁸⁴ C'est donc peut-être moins Genius qui change de nature et de fonction entre la *Concorde du genre humain* et la *Concorde des deux langages* que son géniteur Mercure, dont les attributs sont revus et désormais opposés aux buts et valeurs de l'historiographe. Mais il faut cependant rappeler avec Knowlton (« The Allegorical Figure Genius », *Classical Philology*, vol. 15, n°4, oct. 1920, p. 380-384) la double vocation de Genius au Moyen Âge, relevant à la fois du confesseur et du dessein poétique. Ainsi Lemaire convoquerait dans la *Concorde des deux langages* le Genius prêtre de Nature (qu'elle envoie saluer Amour et sa mère Vénus) présenté par Jean de Meun (qui apparaît d'ailleurs dans le temple de Minerve), tandis que le Genius de la *Concorde du genre humain* renverrait probablement à une autre tradition littéraire, qui apparaît notamment dans le *De Mundi Universitate* de Bernardus Silvester. Il n'était pas censeur, mais moteur de l'écriture. Knowlton ajoute d'ailleurs que Jean de Meun ne traite pas sans humour la tradition ecclésiastique de Genius, issue du *De Planctu Naturae* d'Alanus : la *Concorde des deux langages* de Lemaire prend clairement acte de ce détournement, dévoiement du personnage.

des lectures néoplatoniciennes si bien documentées et argumentées par Griffin²⁸⁵). L'ardeur est moins poétique que charnelle²⁸⁶, terrestre et motivée par l'argent.

Cette inversion est liée à l'absence de « grace ne pardon » (p. 16, l. 214) de la part de l'archiprêtre Genius. Mise sur le marché économique, l'œuvre littéraire plaît, est récompensée, ou est oubliée, sans possibilité d'obtenir une bienveillance particulière excusant des erreurs techniques en vertu d'une intention louable. En outre, la logique commerciale de la littérature (et en particulier de la poésie amoureuse²⁸⁷), qui prend une importance considérable avec la diffusion imprimée, permet de conférer une nouvelle autorité et de nouveaux revenus aux auteurs, mais elle ne saurait complètement remplacer l'honneur et le profit (autant financier qu'intellectuel) de servir une cour, un mécène de renom, ou d'œuvrer à la propagande d'un roi ou d'une nation. La marchandisation de la littérature, dont Lemaire est un des premiers à tirer les bénéfices, peut pallier un échec temporaire de mécénat, mais ne saurait remplacer la gratuité du don littéraire et du « Guerdon » librement accordé. Ainsi Clément Marot, dont les œuvres publiées connaissent un très grand succès de librairie et lui valent un grand renom tant auprès des cours francophones que des cercles poétiques et du populaire parfois illettré chantant ses vers, ne manque jamais de rappeler qu'il est avant tout poète du roi, et que ses textes visent d'abord le renom de la cour, le divertissement de François I^{er}, avant tout gain financier. Ainsi le « Guerdon » du temple de Minerve ne peut-il être comparé au « prouffit n'avantage » (v. 3) recherché au temple de Vénus²⁸⁸ : ce n'est pas ce que l'acteur recherche, mais la sanction *a posteriori* d'un travail dont la valeur se situe dans le contenu et non dans une diffusion large mais paradoxalement appauvrissante, où la lecture favorise l'éclat sur l'intention du texte.

Le palais d'Honneur, où règnent harmonie et autres aménités dans un éternel printemps, partage de nombreux points communs avec le temple de Vénus :

Car sur le hault du mont spacieux et plénier
Est le palais heureux, de tout bien parsonnier,
Le grand vergier d'honneur et le sejour royal
Qui sans fin est ouvert à tout bon cueur loyal ;
Là est à tousjours mais l'air tranquille et serain,
Comme en ung paradis terrestre, primerain ;

²⁸⁵ « Cosmic Metaphor in *La Concorde des deux Langages* », dans *Pre-Pléiade Poetry*, Jerry C. Nash, Lexington, French Forum, 1985, p. 15-30 et « *La Concorde des deux langages* : Discordia Concors » dans *Literature and the Arts in the Reign of Francis I*, éd. Pauline Smith et I.D. McFarlane, Lexington, French Forum, 1985.

²⁸⁶ Voir Cornilliat, « Comme ung aultre Ilion... », art. cité. Lemaire joue encore sur une syllepse de sens : la fureur n'est pas poétique mais chaotique.

²⁸⁷ Voir Cornilliat, *Sujet caduc, noble sujet, op. cit.*, « poésie et prostitution », p. 233-243.

²⁸⁸ Contrairement à ce que suggère Hervé Campagne dans *Mythologie et rhétorique aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles en France, op. cit.*, p. 102-118.

Tout y flaire et flouronne et rend souëfve odeur,
 Tout y est plain de joye et de riche verdeur ;
 L'air illec retentist de tresdoulce armonie,
 Et paix est là endroit richement espanie ;
 Amour y regne et grace, et concorde y flourit ;
 Plaisant plaisir y dure, et joyë se y nourrit. (v. 27-38)

Cadre printanier, harmonieux, les rapprochements entre la description du temple de Vénus et celle du palais d'Honneur ont été précisément relevés par Fenoaltea²⁸⁹. Dans la description en alexandrins, cependant, nulle dissonance ne point, nul Genius cupide ne vient rompre cette représentation bucolique parfaite, aussi le palais d'Honneur semble-t-il être une correction, une version améliorée et enfin acceptable du temple de Vénus et donc du lieu idéal de l'écriture. En outre le palais d'Honneur se caractérise par la noblesse de son personnel : « séjour royal », l'empereur y est entouré de « pompeuse noblesse, / Sa bienheuree et celeste famille » (v. 80-81). Ce public noble et choisi, *politus* en termes cicéroniens, suppose des sujets d'écriture différents, où la forme (« art oratoire ») est au service du contenu édifiant :

Dedens ce palais est de Mynerve le temple,
 Ouquel maint noble esprit en hault sçavoir contemple
 Les beaux faitz vertueux en cronicque et histoire,
 En science morale et en art oratoire [...]. (v. 69-72)

La « beau[té] » n'est plus une fin en soi, elle est le signe de la vertu et du savoir, selon une perspective néoplatonicienne. Le recours aux alexandrins est d'ailleurs une illustration du fait que la forme se plie au propos édifiant, pour peu que le public sache en estimer la portée. C'est ce qu'explique l'acteur dans le paragraphe en prose qui succède aux vers :

[...] laquelle taille jadis avoit grand bruit en France, pource que les prouesses du roi Alexandre le grant en sont descriptes es anciens rommandz, dont aucuns modernes ne tiennent compte aujourduy, toutesvoies ceulx qui mieulx scevent en font grand estime [...]. (l. 233-238)

La foule vénérienne est opposée aux « aucuns modernes », à « ceulx qui mieux scevent », substituant un critère qualitatif au critère quantitatif dans le choix du public auquel s'adresser. On peut lire dans ce passage les doutes de Lemaire quant à la mutation du public et de l'écriture qu'induit le développement de la diffusion imprimée des œuvres : ce que l'œuvre gagne en lecteurs, elle le perd en compréhension.

La tentation vénérienne d'une écriture tournée vers le sensible, à la recherche d'une récompense matérielle est complètement retournée au palais d'Honneur : le sujet historique, édifiant et moral, est préféré aux plaisirs et égarements de l'amour, la foule et l'imitation des uns et des autres laisse place à un travail « solitaire » (l. 213 et 305), la fureur et la profusion deviennent effort et aridité, symbolisés par la difficulté du chemin menant au sommet du

²⁸⁹ Doranne Fenoaltea, « Doing it with Mirrors... », art. cité.

« Rochier sur lequel est assis le Palais d'Honneur et le Temple de Minerve ». Le texte repose avant tout sur le *docere* (ce dont témoigne l'« hermitage, tressolitaire, mais bien garny de librairie ancienne et nouvelle ») et non sur le *placere* vénérien – ou, plus exactement, le plaisir procède du labeur, car l'ermitage de « Labeur historiien », aussi studieux soit-il, n'en est pas moins « plaisant » (v. 305). L'esprit familier de l'acteur devient « Labeur historiien », au service de Nature (v. 252-255), comme l'était le Genius du *Roman de la Rose*, avant que la division des déesses et le refuge au temple de Vénus ne pervertisse, à l'instar du Mercure des *Illustrations*, son allégeance et sa morale.

En outre, la récompense est immatérielle et dictée par « Honneur, le grand seigneur, / Qui de tous haultains biens est maistre et enseigneur » (v. 99-100). « Repos » et « Guerdon » (l. 318-319) contrairement au temple de Vénus, ne sont octroyés à l'acteur qu'« après le decours de [sa] vie, et non devant », s'il en est trouvé « digne » (l. 307-308) : ce n'est plus une logique mercantile de la production littéraire qui est décrite, mais bien une description du mécénat de cour, système dans lequel l'écriture ne se monnaie pas, est calquée sur un « honneur » du protecteur qu'il faut sans cesse entretenir, afin que les fruits en soient récoltés pour la postérité. L'ordre entre production littéraire et récompense, sens et éclat, effort et repos est inversé entre les deux temples, comme si le temple de Vénus, et la démagogie cupide de Genius avaient court-circuité les fondements de l'écriture, qui sont remis en place, de façon solide et pérenne, sous le Palais d'Honneur et le temple de Minerve, symbolisés par l'énorme rocher sur lequel ils se trouvent.

Vocation, public, sujet et cadre de l'écriture sont fixés au palais d'Honneur, et pourtant le temple de Minerve n'est pas atteint, et l'œuvre ainsi dessinée n'est pas écrite (même de façon elliptique comme pour le « petit tableau » offert à Vénus) mais reste un projet :

Le saufconduit d'Honneur icy lui fault attendre.
Ce lieu s'apelle estude et labeur et soucy ;
S'il ne se vouloit perdre, il fault attendre icy ;
Mais en fin bonne guide aura il par Honneur
Qui des biens et vertus est juste guerdonneur. (v. 104-108)

Quel obstacle s'oppose encore à l'acteur ? Pourquoi, au service de Labeur Historien, ne se met-il pas à écrire, mais regarde toujours le moment où il rejoindra le Palais d'Honneur et le temple de Minerve ? De même que pour la *Plainte du Désiré*, le texte projeté n'est sans doute pas réalisé car l'acteur, au moment où il définit les règles de l'écriture courtesane, est précisément dépourvu d'une cour où exercer le talent qu'il vient de définir (et dont il vient de montrer un échantillon). En 1511, Lemaire, en froid avec la cour de Marguerite, s'efforce de se rapprocher d'Anne de Bretagne, et la *Concorde des deux langages* pro-française, bientôt accompagnée d'un *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise gallican*, sont de toute évidence des appels du rhétoricien bourguignon adressés à la reine et au roi de France. Ainsi – et c'est une dernière évolution ou correction apportée aux *Illustrations* – la *Concorde des deux langages* réunit Junon et

Pallas en plaçant au même endroit les résidences d'Honneur et de Minerve : plus exactement, situant le temple de Minerve dans le Palais d'Honneur, Lemaire suggère que l'écriture historiographique imparfaitement réalisée dans le discours de Pallas et plus précisément projetée dans la *Concorde des deux langages* ne peut se réaliser que dans un contexte de pouvoir, auprès d'un public et de valeurs royales²⁹⁰. La *Concorde des deux langages* nous apprend, par rapport aux *Illustrations*, que Pallas, entre Vénus et Junon, doit passer par Junon pour réaliser sa fonction édifiante auprès d'un public vénérien, qui est condamné de fait et non par principe²⁹¹. Pour Cornilliat²⁹², Lemaire n'écrit que le projet de la concorde, n'en établit que les conditions car il faut du temps pour que l'histoire advienne, pour que le Rhétoriqueur soit non seulement en mesure de raconter ce qui a été, mais aussi ce qui sera. Sans exclure cette interprétation, nous pensons que Lemaire, après avoir dissocié Vénus, Pallas et Junon, revient dans la *Concorde des deux langages* sur la relative et dangereuse autonomie du poète face au grand public et fait appel au calme de la cour de France pour allier Junon et Pallas, de façon modeste, seulement programmatique.

Le déchirement stylistique et rhétorique que mettent en scène le jugement de Pâris et la *Concorde des deux langages* s'explique donc largement par la nature hétérogène du public auquel s'adresse désormais l'historiographe. Mais l'irréversible rupture entre ornement et signification, éloge et édification, public courtisan et grand public, ne laisse pas place au silence de l'écrivain. Au contraire, il forge ainsi une écriture nouvelle, entre les styles élevé et moyen, et revendique désormais cette position unique en tension entre la cour et la nation (séduit par le temple de Vénus mais réalisant la nécessité du séjour de Junon), de laquelle il entend tirer, dans l'ordre logique et chronologique sur lequel insiste la *Concorde des deux langages*, gloire et profit.

AUTORITÉ HISTORIOGRAPHIQUE ET PÉDAGOGIE MORALE

Après la théorie, la pratique : Lemaire a dessiné une figure d'écrivain en équilibre, ou plus exactement (à la faveur des corrections et précisions de la *Concorde des deux langages*) comme agent de passage entre deux publics, deux logiques et deux nécessités, souvent incompatibles, du moins dont l'alliance est à reconstruire. L'isolement de l'écrivain entre les publics courtisans et

²⁹⁰ Cornilliat évoque « la sanctification réciproque du métier d'orateur-historien (ou de la carrière d'un tel écrivain) et du pouvoir d'Honneur » (*Sujet caduc, op. cit.*, p. 268). Si Pallas est bien entre Vénus et Junon, c'est toutefois par Junon qu'elle pourra atteindre Vénus : le triptyque devient un processus de passage d'un pôle à l'autre.

²⁹¹ Cela constitue une différence de taille avec *Le Séjour d'Honneur* de Saint-Gelais, où le narrateur ne trouve le séjour et l'écriture historiographique ni sur l'île de Vaine Espérance, où le mène Sensualité, ni à la cour, où Ambition le perd. À la fin, il ne lui reste qu'à attendre la mort, un peu de la même façon que le protagoniste de Lemaire attend dans l'ermitage de Labeur historien de pouvoir gravir le rocher où se trouve le temple d'Honneur.

²⁹² *Sujet caduc, noble sujet, op. cit.*, p. 268-269.

populaires, s'il est un risque qu'expose bien la *Concorde des deux langages*, lui permet, *a contrario*, de renforcer son autorité, au nom de son savoir historiographique. Lemaire redéfinit ainsi le rôle de l'écrivain courtisan : sa mission épидictique se double du devoir d'édification du grand public, au service de la propagande royale. De fait, après les *Illustrations*, dans le *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise* et *La Légende des Vénitiens*²⁹³, la présence de l'historiographe ne passe plus par des jeux techniques poussés à leur plus grande virtuosité, mais par les figures du *movere* empruntées à la rhétorique judiciaire (lorsqu'il s'agit de défendre une décision royale telle que celle d'attaquer le pape par exemple) et qui offrent une large place à la première personne. Chez Lemaire et Jean Marot, cette première personne apparaît dans des pratiques historiographiques très différentes (collation de sources ou témoignage) mais qui ne s'excluent pas nécessairement. Elle a à chaque fois le même poids au service de la vérité et de la propagande royale, en ce qu'elle sert de caution véridique et épидictique : c'est le fondement éthique d'une action juste pour l'un (dimension persuasive), d'un éloge juste, non excessivement flatteur, pour l'autre (dimension prioritairement démonstrative²⁹⁴). Cet écart de portée rhétorique s'explique certainement par la différence du public : la nation, pour Lemaire, qu'il faut convaincre du bien-fondé d'une nouvelle expédition italienne²⁹⁵, la cour pour Jean Marot (qui ne fait pas imprimer ses *Voyages*), à laquelle il faut raconter les événements passés afin de perpétuer la gloire du souverain. Chez l'historiographe bourguignon, la rhétorique première prime, au nom d'une édification morale (c'est ce que consacrent, non sans regrets et ambivalences, les *Illustrations* et la *Concorde des deux langages*). Chez le poète de Caen, c'est la seconde rhétorique qui permet dans un premier temps de transmettre et d'entretenir le renom et les valeurs du prince, qui soudent la cour autour des projets et exploits militaires de Louis XII, avant que l'intérêt de l'historiographe ne bascule précisément vers ce lien qui unit hommes et femmes, guerriers et courtisans, acteurs et lecteurs (peu nombreux, choisis) de l'histoire. Tourné vers le peuple à éduquer mais au service du prince

²⁹³ Mais pas dans les pièces qu'Armstrong et Britnell ont réunies dans le livre *Épistre du roy à Hector et autres pièces de circonstance (1511-1513)*, qui sont d'abord offertes à Anne de Bretagne sous forme de manuscrit. Pour Britnell (*Le Roi très chrétien contre le pape, op. cit.*), *La Légende des Vénitiens* et le *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise* furent rédigés, et imprimés, dans le but de rejoindre la cour d'Anne de Bretagne.

²⁹⁴ Nous n'oublions pas que l'éloge a des implications délibératives, puisqu'il encourage le monarque à poursuivre dans la voie des vertus énoncées, et soude la communauté des lecteurs autour de ces valeurs incarnées par le monarque. Mais cette distinction entre Lemaire et Marot permet de saisir la nature de leur posture auctoriale. Sur la dimension persuasive de l'éloge, voir Laurent Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain, op. cit.*

²⁹⁵ Dans son étude du paratexte du premier livre des *Illustrations* paru en 1511, Francis (*Authorial Personae, Ideal Readers and Advertising for the Book in Lemaire, Marot and Rabelais, op. cit.*, p. 45) montre que La Vigne présente le livre comme un cadeau fait à la nation française, ce qui explique sa vocation édifiante et suggère (en termes publicitaires) que l'auteur l'a écrit en ayant le souci de son public vaste et hétérogène.

qu'il défend, le statut intermédiaire de Lemaire annonce celui de Clément Marot. Lemaire construit sa gloire par son autorité historiographique et morale – entre exigences de vérité et d'éducation – et revivifie la rhétorique non par ses ornements (vénériens, trop sujets à des usages et interprétations dévoyés) mais par sa présence éthique.

Son regard critique sur les sources garantit l'exactitude du discours de propagande. L'explication de la démarche de collation et de tri des sources est au cœur de plusieurs chapitres des *Illustrations*. Par exemple, au chapitre XXV du livre II, Lemaire récuse l'autorité de Dion de Pruse, historien qu'il n'a pas suivi dans son récit de la guerre de Troie, et l'indiciaire bourguignon poursuit son propos « avecques ample probation comment l'acteur ha suivy en ceste histoire les vrays acteurs autentiques » (p. 236). Ces « acteurs authentiques » font d'ailleurs l'objet de listes à la fin du premier livre des *Illustrations*, et au début des livres II et III. Ce souci de distinction et de critique des sources apparaît également dans le *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise* :

Aucuns historiïens tiennent que lesditz empereurs furent ainsi furieusement esmeuz à persecuter les chrestiens pource qu'ilz les estimoient, (ou on leur faisoit acroire), qu'ilz estoient enchanteurs, magiciïens et usans de mauvais art. [...] Toutesvoies Platina, tresnoble historiïen, en la *Vie des Papes* y assigne une autre raison bien diverse, et dit, en alleguant pour son acteur Eusebius, que ladicte persecution ne proceda d'ailleurs que de la punition divine [...]. (p. 103-104)

Ailleurs, c'est Lorenzo Valla, acteur pourtant allégué dans les *Illustrations*, qui est réfuté, lorsqu'il nie que la donation de Constantin ait jamais eu lieu :

Je diz volentiers ce mot, pour ce que aucuns tiennent que oncques donation n'en fut faicte, mesmement Laurens Valle, citoyen rommain, homme de grand literature et liberté, lequel a de ce composé ung livre expres par grand audace, et semble alleguer raisons presque invincibles. Toutesvoies la commune opinion et la possession dont les papes jouyssent semblent assez confermer ladicte donation. (p. 105-106)

Les exemples de Lemaire questionnant ses sources sont nombreux²⁹⁶ : ils servent à la fois à garantir la vérité du texte et à mettre en valeur l'autorité (de première et de seconde main) de l'historiographe²⁹⁷. Par ses discours méta-historiques, il devient également bénéficiaire d'une gloire qui n'est plus seulement réservée aux illustres personnages qui peuplent ses récits. Ces

²⁹⁶ Relevons encore : « je ne l'ose affermer pour vraye histoire » (p. 114), « si ne sçay-je comment tout va, pour autant qu'il me touche je me tiens à la plus saine opinion » (p. 118-119), « par l'histoire de Platina, il semble que... » (p. 156), « j'ay trouvé en ung vieil livre de la librairie de l'abaye d'Esney à Lyon que... » (p. 170). On note dans ce dernier exemple que la vieillesse du livre en fait un témoin sinon direct, du moins plus proche que ne le sont des auteurs récents : il est ainsi doté d'un crédit plus important (critère déjà identifié par Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 116 et 141-142). Chez Lemaire, vérité autoptique et reconstruction critique se complètent, même si l'indiciaire, par son vécu, ne peut avoir accès qu'au second type de vérité.

²⁹⁷ Sur la haute conscience de son rôle d'historiographe par Lemaire, voir la thèse de Francis, *op. cit.*

attestations de sources et leur critique servent donc des fins de propagande en promouvant une vérité établie par le serviteur du pouvoir.

La critique a en outre mis en évidence le fait que Lemaire pouvait se montrer partial dans le choix des événements qu'il relate. Dans le *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise*, le parti pris de raconter une histoire de la papauté d'après les schismes la rend forcément peu valorisante et permet d'occulter des épisodes embarrassants tel celui de la papesse Jeanne, à peine évoquée (p. 188). Au prix de certaines torsions de dates et d'explications, Lemaire offre un récit circonstancié du différend ayant opposé le roi Philippe le Bel au pape Boniface VIII dans lequel est maintenu l'entente entre le roi et l'empereur, faisant de cet exemple historique un modèle à suivre dans le contexte de 1511 (p. 165-169). Il en va de même du XVI^e schisme, dans lequel Grégoire VII est présenté comme un ambitieux, fait non évoqué par les sources de Lemaire (p. 200-204). Dans *La Légende des Vénitiens*, le principe d'*accumulatio* qui régit l'écriture – et dont témoignent les titres des trois chapitres, qui annoncent chacun une énumération d'actions odieuses et de trahisons – montre bien la visée moins informative que délibérative. Grand ordonnateur et critique des sources, l'historiographe est érigé en acteur, met en scène son autorité.

Contrairement à Cretin qui partageait ses incertitudes, Lemaire témoigne plutôt de son autorité dans la confrontation de celles-ci. Le lecteur est moins associé à la construction du discours de propagande qu'il n'est l'élève d'un bon pédagogue. Cette posture de l'historiographe est explicite au début du *Traicté de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise* :

Comme droicturier office et de voir de tous bons indiciaires, cronicqueurs et historiographes soit de monstrier par escriptures et raisons apparentes et notiffier à la gent populaire les vrayes et non flateuses louenges et merites de leurs princes, et les bonnes et justes querelles d'iceulx, mesmement quand l'estat de la guerre est scandaleux, estrange et non acoustumé, et le peril eminent de dangereuse consequence, affin que les subgetz, pour la pluspart rudes et ignorans, n'ayent cause de s'esbahir, murmurer et se scandaliser entre eulx-mesmes, mais soient enclins et ententifz à soubstenir et favoriser le juste droit de leurs princes, ausquelz ilz sont tenez obeir par tout droit divin et humain, et à les aider et secourir, et prier Dieu pour la victoire d'eulx, à ceste cause, je qui suis le moindre et le plus jeune de la vocation des dessusnommez indiciaires et historiographes, pour le bon zeele que j'ay à la chose publique chrestienne, de mon possible ay entrepris en ce traicté declairer que ce n'est pas chose nouvelle et dont on se doibve trop esmerveiller, s'il y a different entre les souverains princes et prelatz chrestiens, et encoires plus entre lesditz souverains prelatz l'un contre l'autre, et comment les discordes d'un costé et d'autre ont esté causées, deménées, et depuis terminées jusques à ores, par concilles generaulx et particuliers, qui sont opposites et du tout contraires aux scismes et divisions, comme le triacle et mytridat sont ennemys du poison et venin. (p. 82-83)

Lemaire résume les enjeux et le rôle de l'historiographe : tenant de la vérité, il est à même d'établir un éloge juste (« les vrayes et non flateuses louenges »). Qui plus est, il est de son devoir de partager son savoir historique avec ceux qui ne l'ont pas, afin de garantir le soutien populaire du

roi, dont la politique peut échapper aux moins savants²⁹⁸. Rappelons que ce traité vise à dénoncer, au fil des siècles, l'attitude de certains papes, et par opposition à valoriser le pacifisme et le consensus des monarques. Il s'agit pour Lemaire de justifier le conflit présent entre Louis XII et le pape Jules II : en effet, une partie de la population était réticente face à une expédition contre la papauté, à commencer par la reine Anne de Bretagne elle-même. En bon éducateur des masses susceptibles de lire l'ouvrage mais aussi de la reine, Lemaire explique ensuite son plan et sa démarche : opposer les extrêmes que sont les schismes et les conciles, le « poison et venin » et « le triacle et mytridat », le mal et le bien, des intérêts personnels et une attitude chrétienne, c'est-à-dire Jules II et Louis XII²⁹⁹.

Cette présence de la première personne, autoritaire dans le double sens de « garant de la vérité des événements racontés » et « édifiant le lecteur pour qu'il agisse et réagisse correctement », est essentielle pour la présentation de faits dans une perspective de propagande. Cette double autorité transparait souvent sur le mode de l'interpellation, de la question rhétorique, de la connivence morale (mais pas, comme Cretin, intellectuelle). *La Légende des Vénitiens* en offre plusieurs exemples. Énumérant les exactions les plus viles du peuple vénitien, Lemaire ne peut s'empêcher de souligner la vérité de ses assertions. Ayant rappelé la trahison de Venise à l'encontre de Charles VIII, Lemaire montre combien ses méfaits seraient incroyables si des historiens ne les préservaient pas de l'oubli :

Qui sera [saura ?] ce cy après, se les histoires veridiques ne font foy, qui voudra croire que une telle maniere de gens ayt osé, en son plain conseil, donner jugement mortifere. (p. 16, l. 120-123)

Lemaire utilise ici la figure de l'*occupatio* : supposant que son lecteur ne pourrait croire à une telle infamie des Vénitiens, il rappelle combien son récit est guidé par l'exigence de vérité. De plus, il met en scène le conflit de son *étos* d'historien véridique et exhaustif avec des considérations morales, qu'il invite naturellement son lecteur à partager :

Summe, a peu me repens je, se ce n'estoit le zele de verité qui m'y enhorte, d'estre entré en l'abisme de ceste matiere odieuse, car tant y a d'affluence de circunstances que je ne sçay auquel entendre. (p. 16, l. 141-144)

L'épictétique ne disparaît pas de ces traités édifiants, mais apparaît sous forme de blâme à l'égard d'un exemple servant de repoussoir et non plus sous forme d'éloge du monarque mécène. Le

²⁹⁸ Il ne manque pas non plus de procéder à son éloge personnel : le *topos* d'humilité (« je qui suis le moindre ») ne dissimule pas l'étendue de son talent précoce, issu d'une longue tradition (« le plus jeune de la vocation des dessusnommez indiciaires et historiographes »). Lemaire, à ce moment, fait campagne pour le poste d'historiographe de Louis XII.

²⁹⁹ Sur les différents rôles de Lemaire historiographe, voir aussi Brown, *The Shaping of History...*, *op. cit.*, p. 91-107.

sens moral de l'historien est mis à l'épreuve de la vérité et de la volonté de mettre en garde les lecteurs et nations voisines contre leurs méfaits :

De poursuivre par ordre toutes les autres rapines qu'ilz ont perpetrees, tant sur le roy de Hongrie comme sur les ducz d'Austriche et autres princes, seigneurs et vassaulx particuliers, mesmement sur l'Eglise, ce me seroit chose trop difficile ; mais de l'usurpation du royaume de Chipre, je ne me puis taire, car l'astuce dont ilz y userent est trop perverse et trop dyabolicque. (p. 18, l. 190-196)

Ici la prétérition permet de lier labeur historien et sens moral. Elle met en outre en valeur le récit qui va suivre, érigé en véritable *exemplum* devant inciter les princes européens à la méfiance à voire la vengeance. Souvent, Lemaire commente son récit par de brèves questions oratoires visant à emporter une adhésion immédiate et inconditionnée du lecteur. Ainsi, il conclut sa critique de Venise, ayant conquis des terres sous couvert de croisade, par cette remarque d'une ironie cinglante : « Cela est bien secouru la Chrestienté, n'est pas ? » (p. 25, l. 157). La connivence entre l'historien et son lecteur, invité à pleinement partager son point de vue, est en outre entretenue par la figure de la litote. Après avoir évoqué des faits troublants (des marchands vénitiens sont capturés par des Turcs mais ne sont pas exécutés), Lemaire laisse son lecteur les interpréter : « Je ne sçay que cela peut signifier » (p. 27, l. 249). Naturellement il sous-entend que Venise s'est alliée avec les hérétiques : ce n'est pas comme chez Cretin où une véritable marge d'interprétation était accordée au lecteur. Tous ces procédés rhétoriques ne sont pas des ornements livrés à l'interprétation potentiellement déficiente du lecteur, mais des soulignements éthiques, qui consacrent aussi bien l'autorité et par là le renom de l'historiographe³⁰⁰.

Enfin, dans les dernières pages de *La Légende des Vénitiens*, Lemaire endosse brièvement le rôle de l'*assertor*, afin de lancer et de justifier une invective qu'il mène en son nom propre, quoiqu'elle repose aussi sur l'ensemble des méfaits que l'indiciaire a compilés dans son traité :

Ceste mesme annee, je viz a Venise plusieurs Mores de Barbarie qu'on disoit ambassadeurs du roy de Tunis, et aussi des Turcz : laquelle communication et familiarité de telz gens ne semble guières apporter de fruict à Chrestienté, comme il apparut jadis par les Templiers qui en furent corrompuz et deffaictz. J'ay ouy affermer a ung bombardier de Rhodes natif du Dauphiné, homme bien entendu, que, comme le temps que le roy Charles ala a Naples la renommee de sa conqueste volast jusques en Turcquie, et les Turcz infideles, d'un costé, en eussent desja craincte non petite (dont les Grecz, pource qu'il [sic] sont chrestiens, se rejoissoient d'autre part, esperans leur delivrance et salvation), mais les Venitiens qui conversent entr'eulx repronoient publiquement lesditz Grecz et se mocquoient de leur resjouissement, disans que c'estoit grant folie et que trop mieulx encoires leur valoit endurer la servitude des Turcz que la luxure et insolence des François, lesquelz, en leur propre presence,

³⁰⁰ Dans l'introduction de son édition (*op. cit.*, p. xii), Anne Schoysman souligne le fait que l'absence d'ornement, que Lemaire revendique pour ce texte au nom d'une vérité nue, ne signifie pas absence de dispositif rhétorique persuasif : les listes de méfaits qui s'enchaînent sont d'autant plus à charge des Vénitiens.

violeroient leurs femmes et leurs filles. O precurseurs d'antecrist et procureurs de Mahomet !
(p. 31-32, l. 407-424)

On remarquera l'insistance avec laquelle Lemaire caractérise sa source (« ung bombardier de Rhodes natif du Dauphiné, homme bien entendu »). Tous les arguments historiques, relevant du passé, sont actualisés par ce témoignage, et l'invective contre les Vénitiens est plus que jamais justifiée. Elle est d'ailleurs réitérée dans la « peroration de l'acteur », qui ne cache plus la portée rhétorique réelle de son traité : « Si ne me sçauroye je tenir de faire encoires une invective exclamatoire contre eulx » (p. 37, l. 30-31). Par rapport au prologue, dans lequel il s'agissait de prouver historiquement les présages actuels³⁰¹, dans les dernières pages de *La Légende des Vénitiens*, la perspective est inversée, ou plutôt la boucle est bouclée. Histoire et témoignage à la première personne s'appellent l'une l'autre et se complètent, toujours à des fins persuasives.

De fait, le rejet du style orné (mais pas nécessairement élevé, véhément, reposant sur une présence éthique marquée) par Lemaire, au nom d'une pédagogie adressée à un large public, qui n'est choisi comme celui de la cour, permet de mettre en avant la figure de l'historiographe, garant de la vérité et de sa bonne transmission. Rappelons avec Britnell³⁰² que ce schéma est aussi un argument destiné à convaincre le protecteur de l'utilité du poète. Alors que Jean Marot rabaissait son style en même temps qu'il s'effaçait pour laisser place à la communication de l'information historique et aux émotions des acteurs et destinataires de cette histoire, Lemaire voit sa gloire consacrée par sa nouvelle autorité et sa fonction de pédagogue au service du

³⁰¹ Lorsque Lemaire retranscrit, dans le prologue de *La Légende des Vénitiens*, des rumeurs ou présages qu'il a entendus ou vus lui-même, il est proche de l'*assertor*, du récit autoptique tel que Jean Marot le pratique : « J'ay encoires ouy alleguer assés d'aultres choses servans a ce, ainsi que chascun abonde en son sens, sicomme prenostications d'astrologie, apparences de signes estranges, eclipses, cometes, fulminations, tremblemens de terre, monstres, portentes et presaignes divers. Mais pour ce que cecy pourroit paraventure donner erreur au peuple imbecille de sens, disant que la perdition des Venitiens est une chose fatale et predestinee a laquelle ilz ne pvoient obvier en nulle maniere, affin de cognoistre que c'est euvre de Dieu et non des planettes (jouxte ce que dit Orosee en son livre *De ornesta mundi* : « Tribulationes et plage, et si plerumque per aereas potestates fiant, tamen sine arbitrio omnipotentis Dei omnini non fiunt »), a ceste cause je me suis mis en paine de faire ung recueil et decours sommaire de toutes leurs histoires et cronicques, lesquelles j'ay reduit en troys pointz principaulx. » (p. 4-5, l. 58-72) Il récuse cependant rapidement ces témoignages au profit d'un travail (une « paine ») d'historien. Le rappel des présages a tout de même montré la volonté d'exhaustivité de Lemaire, exploitant toutes les sources et ressources de l'historiographe sur le terrain. En effet, Schoysman explique dans son introduction (*La Légende des Vénitiens*, *op. cit.*, p. xiv) que le recours aux présages ne nuit pas à la vocation historique et véridique de Lemaire : ce dernier s'en sert également dans le *Traicté de la différence des Schismes et des conciles de l'Eglise*. Chastelain et Molinet leur accordaient déjà crédit. Les prophéties sur Venise (et la mosaïque de Saint Marc) sont effectivement attestées au début du XVI^e siècle : Jean Marot en évoque dans son *Voyage de Venise* (*op. cit.*, v. 863-875). Sur ce sujet, voir Jean Céard, *La Nature et les prodiges*, *op. cit.*, en particulier la première partie, p. 3-86.

³⁰² *Le Roi très chrétien contre le pape*, *op. cit.*

pouvoir. Mais le rejet du style orné, fabuleux et allégorique est d'abord perçu comme un déchirement par Lemaire : si le jugement de Pâris et celui de la *Concorde des deux langages* montrent que l'ornement, alors même qu'il est devenu plus subtil, plus exquis, n'est plus propre à dire la vérité, à servir le pouvoir et la cour, parce qu'il est trop aisément corrompu par un lectorat sur lequel l'auteur n'a plus de prise, cependant il est toujours tentant, intrinsèquement beau et éventuellement porteur d'un plus haut sens.

D'un côté, dans le choix désormais nécessaire entre le couple poésie-plaisir et le labeur historien édifiant supposant une prose non ornée, Lemaire choisit le second, tandis que Clément choisira le premier (ce qui n'exclut pas tout sujet historique, mais exclut érudition et rhétorique délibérative au profit du démonstratif). D'un autre, tous deux partagent un renouveau éthique de l'écriture, qui transcende la séparation de la poésie et de l'histoire. Cette scission que Lemaire établit entre la cour et le grand public, le style orné de la grande rhétorique et le style pauvre de la pédagogie morale, le vers poétique et la prose historique – scission qui permet à l'historiographe de mettre en valeur sa fonction d'intermédiaire – est, en quelque sorte, digérée par Clément, qui rabaisse le public courtisan au niveau du grand public et élève la figure de l'écrivain au-delà du pouvoir, en lien direct avec Dieu. Comment comprendre l'évolution commune de l'écriture historique et poétique (chez Lemaire et Clément, de Lemaire à Clément), alors même que leur rupture semble consommée ? Tout d'abord, les deux hommes assistent à la même révolution de l'imprimé, sont confrontés aux mêmes choix concernant la diffusion de leurs textes, alors qu'ils possèdent le même statut de poète de cour. Ensuite, soulignons avec Cornilliat que la poésie amoureuse que Lemaire stigmatise dans la *Concorde des deux langages* n'est qu'une façon dont la Grande Rhétorique voit la poésie nouvelle, la limitant à un thème et une origine géographique. Or Clément, comme le reste de notre étude le montrera, propose une poésie qui garde le souvenir de ses vocations historiques (l'histoire étant cependant amplement redéfinie) et encomiastique (la rhétorique de l'éloge étant toutefois repensée) et qui se soucie constamment de son rayonnement français, que ce soit en adaptant les modèles étrangers ou en exploitant à nouveaux frais les richesses d'un fonds poétique national³⁰³. Le parcours de Clément, à la limite, autorise presque une lecture comme pis-aller du Temple de Minerve : alors que Lemaire se réfugie dans l'historiographie éthique et prosaïque à défaut de cautionner une poésie vénérienne (qu'il est néanmoins capable d'écrire), Clément lui rétorque – peut-être dès *Le Temple de Cupido*, qui n'est pas de Vénus – que la poésie épideictique et amoureuse peut être sauvée, pourvue qu'elle ne sorte pas d'une logique courtisane, et n'entre pas dans une logique mercantile (ce que les prologues

³⁰³ Sur ce point, voir dans notre dernière partie : « Révolutions proclamées et détournements tacites » et « Un pèlerinage de vie poétique ».

adressés successivement au couple royal et à Nicolas de Neufville doivent rappeler³⁰⁴). Enfin, dans *L'Adolescence*, *Le Temple de Cupido* n'est guère éloigné de l'épître liminaire dans laquelle Clément fait de Lemaire un maître ès coupes féminines, c'est-à-dire un détenteur d'un savoir moins historique que poétique³⁰⁵. Le rhétoricien bourguignon a repris son disciple sur un texte de poésie, la traduction de Virgile. À en croire ces lignes de Clément, la poésie n'est pas plus écartée des préoccupations de Lemaire que ne l'était Vénus dans son écriture du Jugement de Pâris... Mais on ne peut guère plus spéculer sur ce que Lemaire a réellement enseigné au jeune Marot. Quoi qu'il en soit, les renouvellements éthiques de l'historiographie lemaïrienne ou de la poésie marotique constituent les deux revers d'une même médaille courtisane, par laquelle le poète repense sa place morale, sociale, économique entre les Grands et le peuple.

2/ L'histoire des « petits » chez Clément Marot

Comme Lemaire, les écrits de Marot circulent aussi bien à la cour que dans les villes. Et comme son maître bourguignon, le poète de Cahors fait rapidement de son succès de librairie un argument d'autorité auprès des cours qu'il sert. Mais cette double destination de la poésie marotique n'est pas vécue sur le mode de la division que met en scène les *Illustrations* et entérine la *Concorde des deux langages* : non seulement Marot s'adresse à la cour comme au grand public et au roi-poète comme à son égal (du moins la plupart du temps, et sous la forme d'un jeu dont personne n'est dupe), mais en outre il fait de sa position intermédiaire, entre François I^{er} qu'il côtoie et ses sujets dont il est le plus humble, non plus un outil de gloire ou d'autorité mais l'argument même de la propagande royale.

- **Les bergers de la cour**

Dans la représentation de son écriture et de son lectorat, Clément Marot n'oppose plus les bergers du grand public aux nobles de la cour mais fait de la cour un lieu bucolique où les bergers sont à la fois les nobles (le roi et sa famille) et les poètes confondus. Berthon³⁰⁶ explique ainsi le

³⁰⁴ On verra dans notre dernière partie en quoi l'activité éditoriale de Clément, à la fois intense mais relativement tardive et limitée dans le temps, s'explique en grande partie par la volonté de soutenir une politique culturelle mise en place par François I^{er} lui-même. En outre, Clément présente ses publications (que ce soit *L'Adolescence* ou les *Œuvres*) comme des gestes de défense face à une circulation fautive voire calomnieuse de ses œuvres, se préservant (du moins en apparence) de toute volonté d'entrer dans une logique mercantile.

³⁰⁵ Sur la présence de Lemaire au seuil de *L'Adolescence clémentine*, voir dans notre dernière partie « Le poids de Jean Lemaire ».

³⁰⁶ *L'Intention du poète, op. cit.*, « De la cour au Parnasse », p. 205-218.

processus par lequel Marot superpose l'idéal de simplicité arcadienne et la noblesse poétique parnassienne :

Marot mêle donc les lieux enchanteurs de l'Arcadie à l'espace sacré et hiérarchisé du Parnasse afin de recréer, à l'intérieur même du cadre de l'*otium studiosum* classique, une cour purement poétique [...]. La double nature du roi, prince et poète à la fois, facilite certes la *translatio locorum*. (p. 215-216)

Dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie* ou celle *Au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*, mais aussi dans l'épître XXIV de *La Suite*, Marot représente le roi en pasteur et situe l'activité poétique dans un cadre bucolique propice à la familiarité entre les interlocuteurs. Le recours à l'églogue, pour parler de la cour et des relations entre le prince et ses serviteurs n'est pas original en soi : il remonte à l'Antiquité, ce que met en évidence la traduction de la première églogue des *Bucoliques* de Virgile par le tout jeune Clément Marot. Mais dans cette églogue, le prince protecteur est désigné comme « ung Dieu fort grand » (v. 10) et est absent du décor bucolique établi par les deux bergers : ceux-ci parlent du Dieu en son absence. Cette forte distinction hiérarchique entre le grand pasteur et son troupeau – de bergers ou de moutons – caractérise les poèmes de Lemaire, mais aussi l'épître XXIV de *La Suite*, où Marot est non seulement un mouton, mais en outre « le moindre du Troupeau, / Qui n'a Toyson, ne Laine sur la peau » (v. 15-16).

En revanche, dans l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoie* ou celle *Au Roy, sous les noms de Pan et Robin* – deux compositions plus tardives, datant des années 1530 et alors que Marot est au sommet de sa gloire³⁰⁷ –, princes, princesses et poètes sont tous des bergers de même nature. Dans la première églogue, les poètes sont « deux Pasteurs. Colin d'Anjou, & Thenot de Poictou » (sous-titre), auquel s'ajoute le « bon Pasteur Michau » (v. 44), tandis que Louise de Savoie est désignée comme « la Bergère Loyse » (v. 34), mais aussi comme « la Mere au grand Berger d'icy » (v. 58) et « la Mere à Margot d'excellence » (v. 59), faisant respectivement de François I^{er} et Marguerite d'Angoulême des bergers, certes supérieurs aux pasteurs, mais non différents par nature. La présentation de la cour sous les traits bucoliques permet à Marot de réunir les deux lectorats entre lesquels Lemaire était partagé, et de niveler tous les publics par le bas (un bas idéalisé), ayant uniformément recours au style humble. Dans *L'Eglogue au Roy, sous les noms de Pan et Robin*, Louise de Savoie et Marguerite d'Angoulême figurent encore sous les diminutifs de « Margot bergiere » (v. 143) et « Louissette » (v. 146) : le menu peuple des bergers et les princes apparaissent sous les mêmes atours et le poète peut s'adresser en même temps aux uns et aux autres.

³⁰⁷ Mais aussi François I^{er}, du moins en tant que roi-poète : c'est ce qu'explique Bruno Petey-Girard dans *Le sceptre et la plume. Images du prince protecteur des Lettres de la Renaissance au Grand Siècle* (Genève, Droz, 2010, p. 229-242).

Ainsi, contrairement à Lemaire qui distinguait les publics dans ses œuvres – de façon réelle ou lourdement théorisée, problématisée –, Marot peut faire varier les modes de diffusion sans changer de ton et de style. Tout au plus, fait remarquer Berthon, change-t-il le titre de certains poèmes pour effacer la circonstance courtisane (c'est le cas de l'épître dite du valet de Gascogne, intitulée « Epistre au Roy par Marot estant malade à Paris. Présentée le premier jour de l'an » dans la réédition de *La Suite* de 1532, qui devient « Au Roy », dans les œuvres de 1538, occultant le geste courtois de l'étréne³⁰⁸) ou encore pour supprimer quelques allusions cryptées ou érudites lorsqu'il fait publier en 1538 des poèmes qui ont d'abord circulé à la cour³⁰⁹, telle l'épigramme intitulée « Sur *Anna Soror* et cetera » dans le manuscrit de Chantilly, qui devient simplement « A Anne » en 1538, supprimant la citation virgilienne³¹⁰.

Marot modifie donc les relations du poète avec son roi. Ce n'est plus un échange de services et d'autorité comme chez Lemaire. D'une part, le roi est protecteur et rédempteur, ce qui le rend inconditionnellement supérieur à la brebis égarée qu'est Marot : cette peinture bucolique de la cour se nourrit d'une vision évangélique du pouvoir, où le monarque a une fonction paternelle et eschatologique³¹¹. D'autre part, en tant qu'amateur de poésie, poète lui-même, le roi est un égal de Marot, comme le montrent les vers liminaires de l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye*. Pan/François I^{er} y est certes le plus grand pasteur, mais dans le domaine du chant, il est l'égal des autres :

A Pan ne veulx rabaïsser son hommage :
 Mais quant aux Champs tu l'accompagnerois,
 Plus tost proffit en auroit, que dommage :
 Il t'apprendroit, & tu l'enseigneroyes.
 Quant à chansons, tu y besongneroyes
 De si grant art, s'on venoit à contendre,
 Que quand sur Pan rien tu ne gaigneroyes,
 Pan dessus toy rien ne pourroyes pretendre. (v. 5-12)

Les constructions en chiasme des vers 8 (« Il t'apprendroit, & tu l'enseigneroyes ») et 11-12 (« Que quand sur Pan rien tu ne gaigneroyes, / Pan dessus toy rien ne pourroyes pretendre ») soulignent la

³⁰⁸ Berthon, « “La court du Roy, ma maïstresse d'Escolle” : Marot courtisan et poète », communication au colloque « Les écrivains à la cour en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles) », Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines, septembre 2008, consultée sur le site des Archives audiovisuelles de la recherche : <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/video.asp?id=1578&ress=4977&video=115596&format=68>

³⁰⁹ *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 564-567.

³¹⁰ *Recueil inédit offert au connétable de Montmorency en mars 1538*, éd. François Rigolot, Genève, Droz, 2010, p. 287-288 et *OP2*, p. 263.

³¹¹ Sur la représentation de François I^{er} en dieu, voir Ehsan Ahmed, *Clément Marot : The Mirror of the Prince*, *op. cit.* Quant à la relation paternelle entre le roi et ses sujets, selon Françoise Joukovsky, elle est promue par les premiers humanistes tels Érasme et Rabelais (*La gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 63-64).

relation d'égalité et de partage instaurée entre le roi et son serviteur, dans le domaine de la poésie. Le vers 5 est une *occupatio* destinée à prévenir toute lecture non élogieuse de ces vers : l'égalité entre Pan et les pasteurs n'est que poétique. Dans la « Petite Epistre au Roy », le roi est d'ailleurs meilleur poète que le malheureux qui sollicite son « bien » (v. 26) : « Et quand vous plaist, mieulx que moy, rimassez » (v. 5). Le fait que le roi, en plus d'être un bon guerrier et un père attentif au bien-être de ses sujets, soit un bon poète est naturellement un éloge. Le cercle de poètes que Marot forme, sous les traits des différents bergers incluant le roi lui-même, s'il suppose un rabaissement du style, élève en revanche encore les motifs de louer un tel roi. Ce partage d'un goût commun, d'une condition commune, justifie la familiarité qui caractérise pendant quelques années – au début de la décennie 1530, au moment où le poète est au faite de sa gloire – ses échanges avec le roi, et dont l'épître du valet de Gascogne en est un des exemples les plus brillants. Clément étend la familiarité de l'épître à l'ensemble de son œuvre, et fait même de cette humble voix le titre de gloire d'un poète qui vient du peuple, mais qui parle au roi comme à son « égal ».

- **Autorité poétique et poids du nombre**

Comme François I^{er}, Marot est poète, et comme le roi, il est lu, écouté par le plus grand nombre, appartenant à toutes les conditions sociales. C'est ce que révèlent les discours du poète sur ses publications, mais aussi ses épîtres rédigées en exil où, loin de son roi, il revendique sa nature non plus seulement de poète des Français, mais de garant de la culture nationale.

DISCOURS DE LA PUBLICATION

Dans l'épître liminaire à *L'Adolescence clémentine*, Marot a recours au *topos* de la demande des amis pour justifier la publication de ses poèmes :

Je ne sçay (mes treschiers Freres) qui m'a plus incité à mettre ces miennes petites jeunesses en lumiere, ou voz continuelles prieres : ou le desplaisir, que j'ay eu d'en ouir crier, et publier par les Rues une grande partie toute incorrecte, et mal imprimée, et plus au proffit du Libraire qu'à l'honneur de l'Autheur. Certainement toutes les deux occasions y ont servi : mais plus celle de voz prieres. (p. 17)

L'insistance sur les prières des autres « enfans d'Apollon », donc connaisseurs en matière de poésie, ainsi que la présentation d'une importante mais chaotique circulation orale et écrite des poèmes, sont des arguments publicitaires soulignant la renommée dont bénéficie déjà le poète de Cahors dans les grandes villes de France. Il est lu, entendu par un très grand nombre. Mais ce *topos* de la demande des amis poètes ne doit pas occulter les revenus et le prestige que la parution de *L'Adolescence clémentine* confère au poète, rappelés à la fin de la première phrase, où Marot superpose l'aspect financier de l'édition imprimée à sa gloire. En 1538, le geste éditorial ne

s'explique plus par la faveur de quelques « frères », mais par l'honneur du poète, mis en danger par son grand succès de librairie et les profits que des imprimeurs mal intentionnés veulent en tirer :

Le tort, que m'ont fait ceulx, qui par cy devant ont imprimé mes Œuvres, est si grand, et si outrageux, cher Amy Dolet, qu'il a touché mon honneur, et mis en danger ma personne : car par avare couvoitise de vendre plus cher, et plustost ce, qui se vendoit assez, ont adjousté à icelles miennes Œuvres plusieurs aultres, qui ne me sont de rien : dont les unes sont froidement, et de mauvaïse grâce composées, mettant sur moy l'ignorance d'altruy : et les aultres toutes pleines de scandale, et sedition : de sorte qu'il n'a tenu à eulx, que durant mon absence, les Ennemis de Vertu n'ayent gardé la France, et moy de jamais plus nous entreveoir. (p. 9)

Avec les pièces « pleines de scandale, et de sedition », Marot fait référence aux écrits évangéliques ou réformés qui ont paru sous son nom (que ces écrits soient effectivement apocryphes ou seulement destinés à une circulation restreinte, tel *L'Enfer*) et qui lui ont valu l'exil au lendemain de l'Affaire des placards. Cet exil est présenté comme une attaque des « Ennemis de Vertu » contre toute la France, soulignant l'impact national des poèmes de Marot. La comparaison de ces deux ouvertures des épîtres liminaires aux œuvres publiées par le poète montre la progression du nombre de ses lecteurs, d'abord cantonnés aux « Rues » puis relevant de toute la France. Marot n'est plus seulement le poète du grand nombre, c'est aussi celui de l'esprit français. L'avidité des libraires à se procurer des manuscrits inédits et apocryphes souligne combien les œuvres de Marot se vendent bien auprès du public lettré, mais aussi sont goûtées d'un public plus populaire puisque l'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine* rappelle que les poèmes sont aussi destinés à être récités, et même chantés. Poète du roi et de sa sœur, Marot est aussi le poète de toute une nation, des plus humbles aux plus lettrés, appartenant aux cercles humanistes, poétiques ou courtisans, dernier rejeton d'une grande histoire littéraire.

LE POÈTE DE FRANCE EN EXIL

Ce glissement entre poète populaire, puis de toutes les conditions, et enfin tenant de l'esprit français s'observe encore dans les épîtres de l'exil de Ferrare. Cette période difficile est en effet l'occasion pour Marot de faire le point sur son rôle à la cour et en France, même s'il ne faut pas occulter la part de rhétorique dans la présentation de ce rôle, destinée à convaincre François I^{er} de le reprendre à son service. Comme le suggère l'épître à Dolet figurant en tête des *Œuvres* de 1538, l'exil de Marot consacre son image de poète de France, et non plus seulement de François I^{er}. Loin de son roi et de la cour qu'il cherche à retrouver, Marot met en avant sa popularité nationale pour convaincre François I^{er} de le rappeler à son service. Ce faisant, il déplace, en partie, sa défense sur un terrain patriotique, alors qu'il était accusé d'hérésie. Thiry dans l'article « Clément

Marot, poète du roi et poète de France³¹² » montre que si l'emprisonnement de 1526 a posé les bases d'une nouvelle poétique marotique centrée sur l'aura de la figure du poète parmi le peuple et ses pairs, c'est surtout l'exil de 1535-1536 qui contribue à faire de Clément un poète de France et non plus seulement de cour, créant ainsi un titre et une fonction inédits chez ses prédécesseurs. Thiry explique en effet que ceux-ci, à commencer par Jean Marot, se disaient « acteurs » ou « facteurs » (dans les dédicaces à Anne de Bretagne). Pour Jean, les poètes sont Homère et Virgile, et appartiennent à un autre temps ; or Clément se nomme poète à partir de 1527, dans *l'Enfer*, jouant justement sur l'homophonie avec Maro. Mais Marot a élaboré cette figure du Poète, en particulier national, précisément dans l'exil, à Ferrare : contrairement aux Rhétoriciens, Marot est poète d'une nation et non poète d'un Prince.

Dans l'épître « Marot arrivé à Ferrare escript à Madame la Duchesse³¹³ », le poète fait valoir plusieurs arguments auprès de Renée de France pour qu'elle devienne sa protectrice :

Car estimant que par ung bruit qui sonne
 Tu sais mon nom sans savoir ma personne :
 Et que jadis fut serviteur mon pere
 De ta mere Anne, en son regne prospere :
 Croyant aussi, que tu sçais que d'enfance
 Nourry je suis en la maison de France,
 De qui tu es royale geniture [...]. (v. 11-17)

En premier lieu, il rappelle son renom en France : cette stratégie n'est guère originale mais elle a de particulier, ici, que la gloire mise en valeur repose moins sur le nom illustre du protecteur que sur la grandeur de la cour en général. Cela peut s'expliquer de plusieurs façons. D'une part, Marot ne souhaite sans doute pas évoquer le nom de François I^{er} qui vient de l'écartier de son service, et en omettant ce nom illustre, il laisse plus de place au sien propre. D'autre part, en caractérisant la cour par rapport à la France et non à son monarque actuel, le poète rappelle subtilement à Renée de Ferrare qu'en tant que fille de Louis XII, elle est, comme le poète, « nourri[e] en la maison de France ». Marot crée ainsi une communauté d'intérêts entre lui et sa future protectrice, qu'accroît l'évocation de l'accueil de son père Jean par la mère de Renée, Anne, reine de France. En somme, les particularités de la biographie du poète et de sa future protectrice valent autant que le renom personnel de Marot dans cette demande de protection. L'effacement de François I^{er} – dont le nom pourtant devrait servir à la gloire du poète – est plus sensible encore dans les vers suivants :

Humble salut, par ton humble Clement,
 Par ton Marot, le Poète Gallique,
 Qui s'en vient veoir le pays italique [...]. (v. 36-38)

³¹² Art. cité.

³¹³ *OP2*, p. 77-78.

Le nom du poète, détaché, est un argument en soi. Le titre de « Poète Gallique » qui l'accompagne est d'autant plus glorieux qu'il contraste avec les conventionnelles protestations d'humilité qui précèdent (répétition du mot « humble » et jeu de mot sur le « maraud »). La rime entre « Gallique » et « italique » souligne l'impact national du poète et rappelle en filigrane les conflits culturels entre les deux nations (dont la *Concorde des deux langages* constitue une des représentations) : l'arrivée en Italie du plus éminent représentant de la littérature française prend les allures d'une conquête guerrière³¹⁴. Le poète qui a tant fait pour son pays ne peut alors que regretter le manque de soutien de ses pairs, dans l'« Epistre au Roy, du temps de son exil à Ferrare³¹⁵ » :

J'abandonnay sans avoir commys crime
L'ingrate France, ingrate ingratisime
A son Poète [...]. (v. 191-192)

Il faut mesurer ici le poids du possessif précédent le titre de « Poète ». Mais en reprochant son ingratitude à la France et non à sa cour, Marot évite d'accabler le roi, précaution utile en prévision d'un retour à son service. Le poète se vante enfin de sa popularité dans l'épître « A la Royne de Navarre³¹⁶ », écrite alors qu'il a dû fuir à Venise, et il rappelle ainsi à cette protectrice de toujours ce que le poète et son pays ont à perdre s'ils sont séparés :

Estes vous esbahys,
Faulx mesdisans, si j'aspire au pays, [...]
Là où mes vers, cà & là expandus,
Sont des petis et des grans entendus [...] ? (v. 168-174)

Nous avons déjà commenté le tour de force, que Marot rappelle ici, à être aussi bien un distingué poète de cour qu'un écrivain fort populaire, non pas à travers deux facettes différentes de son œuvre mais en façonnant ces deux publics pour les rendre également réceptifs à son style badin et familier. Marot est donc le poète de tous les Français, le poète de la France, et même le poète de la langue française, défenseur de la culture nationale contre le rival italien, comme il le rappelle dans cette même épître, où, réécrivant des vers des *Tristes* d'Ovide, il expose le risque de voir ses fonctions de poète national moins bien remplies par l'altération de sa langue, que cause son séjour en nation étrangère :

Aussy ayant cest escript visité,
Si quelque mot s'y trouve inusité,
Pardonne moy : c'est mon stile qui change,
Par trop oyr parler langage estrange,

³¹⁴ Petey-Girard met aussi ce parallèle en évidence dans *Le sceptre et la plume* (*op. cit.*, p. 204-208) : l'ennemi italien l'est autant d'un point de vue politique, militaire que linguistique et culturel.

³¹⁵ *OP2*, p. 80-86.

³¹⁶ *OP2*, p. 118-123.

Et ne fera que toujours empirer
S'il ne te plaist d'icy me retirer. (v. 191-196)

Si le risque est bien sûr exagéré par le poète, il rappelle efficacement le rôle important qu'il joue dans la promotion de la culture française. Aussi n'est-il pas contradictoire que dans une autre épître (« Au Roy, nouvellement sorty de maladie³¹⁷ ») Marot mette en avant tout ce que l'étude en terre étrangère peut apporter à son art poétique, pour peu qu'il soit au service de François I^{er} et de la France :

Et si desir aprez cela te prent
De m'appeler en la terre gallique,
Tu trouveras cette langue italique
Passablement dessus la mienne entée,
Et la latine en moy plus augmentée,
Si que l'exil, qu'ilz pensent si nuisant,
M'aura rendu plus apte, & plus duysant
A te servir myeulx à ta fantasia,
Non seulement en l'art de poesie,
Ains en affaire, en temps de paix ou guerre,
Soit pres de toy, soit en estrange terre. (v. 42-52)

L'art du poète, développé par l'exil, devient une véritable arme culturelle, tout en évoquant tactiquement d'autres activités plus concrètes.

Cependant, après quelque temps passé à Ferrare et lorsqu'il s'adresse de nouveau à François I^{er}, Marot nuance cette fière position. Bien que son talent vaille une armée et que sa renommée soit nationale, seul le roi peut le rappeler, ce que suggèrent l'épître « Au Roy, nouvellement sorty de maladie », où le poète se saisit de la fâcheuse circonstance pour s'attirer les bonnes grâces du monarque, ou les épîtres « Au tresvertueux prince, François, Daulphin de France³¹⁸ » et « A la Royne de Navarre », dans lesquelles il demande à ces parents de François I^{er} d'intervenir auprès de lui en sa faveur. En outre c'est aussi grâce à ce même roi si des poètes et hommes de lettre tels que lui peuvent fleurir en France. On retrouve un argument semblable à celui de la *Concorde des deux langages* : pas de salut littéraire, pas de séjour d'Honneur, sans un protecteur bienveillant, éclairé et renommé. Dans l'« Epistre au Roy, du temps de son exil à Ferrare », Marot ne se présente plus en seul garant de la culture nationale, mais, tout en se défendant contre les accusations de la Sorbonne, met en valeur les intérêts communs du roi et de son poète :

Autant comme eulx, sans cause, qui soit bonne,
Me veult de mal l'ignorante Sorbonne :
Bien ignorante elle est, d'estre ennemye
De la trilingue, & noble Academie

³¹⁷ OP2, p. 92-93.

³¹⁸ OP2, p. 116-118.

Qu'as erigée. Il est tout manifeste,
 Que là dedans contre ton vueil celeste
 Est deffendu, qu'on ne voyse allegant
 Hebreiu, ny Grec, ny Latin elegant :
 Disant, que c'est langaige d'Hereticques.
 O paovres gens de sçavoir tous ethicques !
 Bien faictes vray ce proverbe courant,
 Science n'a hayneux, que l'ignorant.
 Certes, ô Roy, si le profond des cueurs
 On veult sonder de ces Sorboniqueurs,
 Trouvé sera, que de toy ilz se deulent.
 Comment douloir ? Mais que grant mal te veulent,
 Dont tu as faict les Lettres, & les Arts
 Plus reluysants, que du temps des Cesars :
 Car leurs abus voyt on en façon telle.
 C'est toy, qui as allumé la chandelle,
 Par qui maint oeil voyt mainte verité,
 Qui soubs espesse, & noyre obscurité,
 A faict tant d'ans icy bas demeurance.
 Et qu'est il rien plus obscur, qu'ignorance ? (v. 39-62)

Cet éloge de François I^{er}, protecteur des Lettres et des Arts, doit en grande partie se comprendre comme un argument de la défense de Marot³¹⁹ : le roi ne doit pas tenir rigueur à son poète d'avoir subi les coups de ses propres ennemis. Mais en soulignant les traits exceptionnels de la politique culturelle royale, Marot ouvre aussi la voie à une défense de l'exception poétique :

[...] Et Juge sacrilege,
 Qui t'a donné ne loy, ne privilege
 D'aller toucher, & faire tes massacres
 Au cabinet des saintes Muses sacres ?
 Bien est il vray, que livres de deffense
 On y trouva : mais cela n'est offense
 A ung Poëte, à qui on doit lascher
 La bride longue, & rien ne luy cacher,
 Soit d'art magicq, nygromance, ou caballe.
 Et n'est doctrine escripte, ne verballe,
 Qu'ung vray Poëte au chef ne deust avoir,
 Pour faire bien d'escrire son devoir.
 Sçavoir le mal est souvent proffitable,
 Mais en user est toujours evitable :
 Et d'aultre part, que me nuist de tout lire ?
 Le grand donneur m'a donné sens d'eslire
 En ces livrets tout cela, qui accorde
 Aux saintz escripts de grâce, & de concorde :

³¹⁹ Petey-Girard (*Le sceptre et la plume, op. cit.*) explique d'ailleurs que cette image de François I^{er} est largement construite par les écrivains qui souhaitent attirer l'attention du roi à leur cause grâce à cet éloge. Après sa mort, cet éloge n'est guère repris, ce qui montre qu'il n'avait de sens que pour ceux qui pouvaient en bénéficier.

Et de jeter tout cela, qui differe
Du sacré sens, quand pres on le confere. (v. 131-150)

De même que ses vers touchent tous les publics, de même l'étendue de ses lectures n'est pas limitée, ni par la science requise pour les comprendre, ni par la foi, qui trie le sacré de l'impie.

Marot, en somme, par sa popularité et sa science poétique, représente les Français et leur culture, mais son rôle n'a de sens que s'il a la faveur du roi. Cependant Thiry insiste sur le fait que Marot ne remplit qu'imparfaitement ce rôle de porte-parole des intérêts de la nation, ne se fait guère conseiller politique, s'étant privé – à la suite de la scission entre histoire laborieuse et poésie ornée formulée par Lemaire – des ressources de la littérature doctrinale et de conseil sérieux dont disposaient ses prédécesseurs. Il nous semble surtout qu'en substituant une fonction de poète à celle de Rhétoricien, Marot témoigne de son désintéret pour ce rôle politique que pouvaient avoir ses prédécesseurs, surtout bourguignons. Le seul intérêt national qu'il incarne n'est plus intellectuel ou politique, mais culturel : c'est la promotion de la littérature française, de cet esprit français susceptible de transcender les conditions sociales pour toucher tout lecteur, et qui passe par l'œuvre de grands hommes, tels le roi, qui soutient les poètes, mais aussi et surtout les poètes eux-mêmes, parmi lesquels Marot souligne l'importance de sa place. En somme, c'est loin de la cour que Marot donne à voir tout ce que sa popularité personnelle peut apporter à son protecteur, indépendamment du caractère illustre, royal, de ses appuis. Le soutien du nombre – toute la France – a remplacé la grandeur du protecteur comme titre de gloire, et sert d'argument pour un dialogue privilégié avec le roi, que Marot souhaite plus culturel que politique. Il n'est donc guère étonnant que François I^{er}, une fois son poète revenu d'exil, fasse appel à lui pour louer ses victoires et ses accords de paix avec l'empereur. Voyons à présent comment ces détours hors du *corpus* historiographique ou de propagande royale de Marot expliquent la tonalité particulière des œuvres politiques écrites après 1525, où la voix du poète, moins chargée d'informations que d'émotions (contrairement à Lemaire), épouse celle du populaire, de la France (où il est désormais imprimé), et même de la chrétienté (projet bien plus ambitieux que la voix des femmes de Jean Marot).

- **La propagande chez Marot après 1525**

Le corpus historiographique de Marot après 1525 – si l'on peut appeler ainsi les quelques épîtres, cantiques et épigrammes rédigés à l'occasion de grandes victoires contre l'Empire ou d'entrevues pacifiques avec Charles Quint – reflète parfaitement l'évolution du rôle du poète cristallisée dans les épîtres d'exil. Entre 1525 et 1530, Marot est la voix du peuple, poursuivant, au sein de *L'Adolescence clementine*, le parti pris historiographique qui se dessinait en Hainaut, largement à la faveur de circonstances extérieures. On ne s'attardera guère, ensuite, sur les trois

épigrammes sur la victoire des troupes françaises contre l'Empereur en 1537, composées par un Marot fraîchement revenu à la cour et sans doute en quête de conformité. Avec les cantiques sur la traversée de la France par Charles Quint, en 1538-1539, le poète développe sa fonction de représentant de l'esprit national, chrétien et pacifiste, dans des pièces très vraisemblablement commandées par François I^{er}. Enfin, les deux poèmes portant sur la victoire de Cérisoles, en 1544, mettent un terme à l'activité historiographique, voire poétique, de Marot, et apparaissent, rétrospectivement, comme un récapitulatif du projet littéraire et courtisan du poète de Cahors.

PAVIE ET SES SUITES : LA VOIX DU PEUPLE

Contrairement à Lemaire, au-dessus d'un peuple qu'il instruit, Marot est avec ce peuple, partage son style humble et ses modestes (voire grivoises) préoccupations. Si Lemaire était tourné vers le peuple à éduquer mais au service du prince, il apparaît que c'est tout l'inverse pour Clément : voix du peuple, il s'adresse au prince non pour l'éduquer ou le conseiller, mais pour l'entretenir des réactions, toujours allègres, du peuple envers les grands événements de sa politique. Le rejet des « rhétoriques couleurs » par le poète de Cahors, qui passe par le style humble et la rhétorique du *pectus* favorisés par la forme épistolaire, est donc moins moral qu'il n'est éthique. De même que Lemaire, lorsqu'il faisait parler des bergers sur la mort de Pierre de Bourbon ou sur le traité de Cambrai, leur prêtait un style simplifié et une forme brève, de même Clément adopte ce style et ces formes, les simplifie et les réduit, de façon à perfectionner son portrait vivant de l'amour non seulement du poète, mais aussi du peuple pour François I^{er} et Marguerite. La culture d'une position intermédiaire entre le roi et la nation, chez ces deux auteurs, est donc comparable, même si elle correspond chez l'un à un mouvement descendant de la sphère courtesane à celle du public lettré et chez l'autre à une élévation du peuple dont les chants parviennent jusqu'aux oreilles du roi.

Ce qui n'était qu'amorcé dans *L'Adolescence clémentine* (notamment dans la ballade VII ou l'épître IV) devient un parti pris poétique et historiographique revendiqué : Marot n'est plus une voix issue du peuple et qui adresse humblement son témoignage à son protecteur, c'est la voix de tout un peuple, qui remonte jusqu'aux Grands et même jusqu'à la famille royale. Il décrit ainsi, même sur le mode du conditionnel, son projet historiographique dans l'épître II de *La Suite*, « Aux Dames de Paris, qui ne vouloient prendre les precedentes excuses en payment³²⁰ » :

De tout cela, et de vous me tayroie,
Et en chemin plus beau me retrairoye,
Quand me viendrait d'escrire le desir.
Je blasmeroyz Guerre, qui faict gesir

³²⁰ *OP1*, p. 284-290 (juin 1529).

Journellement par terre en grand oultrance
Les vieulx Souldars, et les jeunes de France.

Ou empliroyz la mienne blanche Carte
Du bien de Paix, la priant qu'elle parte
Du hault ciel pour venir visiter
Princes Chrestiens, et entre eulx habiter.

Ou dirois le loz meritoire de ceulx,
Qui bien servans n'ont l'esprit paresseux
A la chercher, taschans (comme loyaulx)
Tirer deçà les deux Enfans Royaulx.

Ou parlerois (usant de plus haut stile)
De maint conflict cruel, dur, & hostile,
Ou l'on a veu charger, & presses fendre
Nostre bon Roy, pour vous aultres deffendre,
Ce temps pendant que preniez vos delictz
(Sans nul dangier) en voz Chambres, & Lictz.

Ou compterois de luy maint grant orage
De grant fortune, & son plus grand courage,
Qui soubz le faiz n'a esté veu ploier.

Voilà les pointz, où vouldrois m'emploier [...]. (v. 87-110)

La structuration de ces différents projets est pyramidale, et chaque étage est séparé par un verbe énonciatif au conditionnel (« Je blasmeroyz », « Ou empliroyz », « Ou dirois », « Ou parlerois », « Ou compterois »). Cette pyramide a pour base « les vieulx Souldars, et les jeunes de France », pour remonter ensuite vers les « Princes Chrestiens », garants de la paix et agissant pour le bien des « deux Enfans Royaulx » (nouvel étage de la pyramide) retenus à Madrid. Enfin, François I^{er} occupe non seulement le plus haut niveau du projet historiographique (dont la virtualité est assumée), mais deux desseins littéraires lui sont en outre associés. La répétition de l'adjectif « grand » (v. 107-108), qui élève le style de ces vers, comme convenu au vers 101, contraste avec la paresse ou la luxure des Dames que Marot critique. Parmi l'ensemble de ces projets historiographiques, seuls les deux premiers ont déjà été réalisés par le poète : Marot a effectivement plaint, dans l'épître IV de *L'Adolescence clémentine*, les morts causés par la guerre, et il a loué dans l'épître suivante, si l'on en croit la lecture de Goyet³²¹, la Paix dont on attendait le retour. En ce qui concerne le « loz meritoire » de celles qui négocieront le retour des deux fils du roi en France, ce n'est qu'une question de mois avant que Marot ne compose le rondeau « De la Paix traictée à Cambray par trois Princesses³²² », puis le « Chant de joie composé la Nuict qu'on sceut les nouvelles de la venue des Enfans de France retournant des Hespaignes³²³ ». Quant à l'éloge des hauts faits d'armes du roi, le lecteur de Marot devra se contenter de « La Première

³²¹ Francis Goyet, « Sur l'ordre de *L'Adolescence Clémentine* », art. cité.

³²² *OP1*, p. 171 (après le 5 août 1529).

³²³ *OP1*, p. 355 (1er juillet 1530).

Elegie en forme d'Epistre », qui raconte la défaite de Pavie à travers le regard et la voix d'un prisonnier amoureux³²⁴. Comme l'a bien montré Corinne Noirot³²⁵, le registre élevé, souvent associé aux tâches encomiastiques et historiographiques du poète courtisan, est chez Marot constamment esquivé, remis à plus tard. Dans cette ascension partant du peuple, des origines de l'écriture historiographique marotique, pour aller vers le projet le plus élevé de la propagande royale, Marot s'arrête à mi-chemin et semble revendiquer, précisément, comme Lemaire mais en vertu d'une autre dynamique, son statut d'intermédiaire entre le peuple et les Grands.

De fait, dans le « Chant de joie composé la Nuict qu'on sceut les nouvelles de la venue des Enfans de France retournant des Hespaignes », le poète se fait l'interprète de la liesse populaire, à laquelle il fournit, par le chant, un moyen d'expression. La précision temporelle figurant dans le titre (« composé la Nuict qu'on sceut les nouvelles... ») souligne combien la liesse est spontanée et sincère : aussi le poème peut-il plus aisément reposer sur une rhétorique du cœur, humble, que sur la grandiloquence d'un morceau longuement travaillé. Dans la première strophe, Marot fait d'abord partie des « François », avant qu'il ne s'en distingue pour commenter et relayer auprès du « Prince Royal » de l'envoi leur réaction allègre :

Ilz sont venus les Enfans desirez,
Loyaulx François, il est temps qu'on s'appaise.
Pourquoy encor pleurez, & souspirez ?
Je l'entends bien, c'est de joye, et grand ayse,
Car Prisonniers (comme eulx) estiez aussi. (v. 1-5)

Le jeu des pronoms (« on », « vous », « je ») scande les différents moments de la position du poète : membre du « Peuple de France » (v. 7), il devient ensuite un être singulier qui a du recul sur cette réaction populaire. Le mouvement s'inverse cependant dès le début de la strophe suivante, où apparaît de nouveau le pronom « on » :

Nouvelle Royne (ô que vous demourez)
Sentez vous point de loing nostre mesaise ?
Sus Peuple, sus, voz Quantons decorez
De divers jeux. Est il temps qu'on se taise ? (v. 12-15)

La dernière question, oratoire, met en valeur le geste du poète qui célèbre la bonne nouvelle. La « joye » du peuple et le chant que Marot compose ne sont qu'une seule et même voix. C'est ce que confirme le refrain de cette deuxième strophe, qui est un discours direct des Français en liesse :

³²⁴ Sur ce poème, voir Thiry « L'Honneur et l'Empire : à propos des poèmes de langue française sur la bataille de Pavie », art. cité : ce poème est calqué sur celui de François I^{er} qui, prisonnier, fait le compte rendu des événements à sa dame. Le registre amoureux, de style moyen, prend alors le pas sur le politique et masque l'ampleur de la défaite.

³²⁵ Noirot, « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 126-128 notamment.

Et puis chantez en commune accordance,
Gloire à Dieu seul, Paix en Terre aux Humains. (v. 21-22)

Une telle fusion entre le poète et le peuple qu'il représente ne diffère guère de la ballade VII « De la naissance de Monseigneur le Daulphin ». On retrouve ce procédé qui consiste à porter, au moyen du discours rapporté, le chant du refrain dans la bouche de la collectivité dont le poète ne serait plus alors qu'un scribe. Toutefois, le peuple du « Chant de joie composé la Nuict qu'on sceut les nouvelles de la venue des Enfans de France retournant des Hespaignes » ne se caractérise plus par sa petitesse, par opposition aux Grands, à la cour, qui se réjouiraient différemment. Ici, l'opposition concerne au contraire l'ensemble des Français « loyaulx », et les « Sotz Devineurs » (v. 23), incultes et surtout non confiants dans l'action divine : en effet, ils étaient porteurs de « la nouvelle mauvaise » (v. 24), qui va implicitement à l'encontre de la « bonne nouvelle », de nature chrétienne. Un autre point qui distingue ce chant de la ballade VII, mais aussi toutes les pièces écrites à la suite de Pavie, de celles composées à l'occasion de la campagne du Hainaut, est que la louange porte moins sur les personnes royales que sur Dieu : « Gloire à Dieu seul, Paix en Terre aux Humains » est le refrain du « Chant de joie composé la Nuict... », et semble être une réécriture du vers 13 du rondeau « De la Paix traictée à Cambray par trois Princesses » : « Gloire à Dieu seul, aux humains réconfort ». Cela ne réduit pas la portée de l'éloge adressé au roi et aux princesses, faisant d'eux les instruments choisis par Dieu pour accomplir sa volonté. Cette interprétation des grands événements est caractéristique des Rhétoriciens, comme le montrent par exemple les victoires de Louis XII, bras armé de Dieu, chantées par Jean Marot. Mais Clément insiste particulièrement sur cette lecture chrétienne (et évangélique) de la pièce de circonstance, qui abolit les distinctions entre les hommes et les fait parler d'une même voix. Il encourage d'ailleurs ce sens chrétien – catholique au sens étymologique d'« universel » – par la mise en recueil, qui situe le « Chant de joie » juste avant un « Chant Royal Chrestien³²⁶ ». L'opposition entre le poète et tout le peuple, formant une communauté chrétienne ayant la foi, et les « sotz devineurs » qui se reposent sur un savoir imparfait et impie ressemble fort à une critique de la position du poète-pédagogue défendue par Lemaire, ou du moins à une pique contre les mauvais historiographes donneurs de leçons et flatteurs impromptus, plus que contre l'illustre maître bourguignon.

Cependant, Marot semble bel et bien dialoguer avec son prédécesseur, dans ces poèmes faisant suite à l'emprisonnement des deux fils de François I^{er}. En effet, dans le rondeau « De la Paix traictée à Cambray par trois Princesses », Marot évoque le jugement de Pâris, et il est difficile de ne pas y lire un art poétique défendant une historiographie du juste milieu qui ne reposerait

³²⁶ *OP1*, p. 357. Voir notre analyse *infra*.

pas sur la pédagogie de son auteur (c'est la solution de Lemaire) mais sur l'expression de l'union du peuple, dans son amour pour Dieu et ses défenseurs royaux :

Dessus la Terre on voyt les trois Deesses,
Non pas les trois, qui apres grand liesses
Misrent au Monde aspre guerre, & discord :
Ces trois icy avec paix, & accord
Romptent de Mars les cruelles rudesses.

Par ces trois là entre tourbes, & presses
La Pomme d'or causa grandes oppresses :
Par ces trois cy l'Olive croist, & sort
Dessus la Terre.

S'elle fleurist, sont divines largesses,
S'elle fletrist, sont humaines sagesses :
Et en viendra (si l'Arbre est bon, et fort)
Gloire à Dieu seul, aux humains réconfort,
Amour de peuple aux trois Grandes Princesses
Dessus la Terre.

Dans ce rondeau, Marot joue des parallélismes grammaticaux (« Par ces trois là » / « Par ces trois cy ») et effets paronomastiques (« apres grand » / « aspre guerre », « & presses » / « oppresses ») de façon à rapprocher l'évocation des déesses du jugement de Pâris des Princesses de la paix de Cambrai, pour justement souligner tout ce qui les sépare. Contrairement à Lemaire qui, dans son jugement des trois déesses, montre le caractère inéluctable et néfaste du choix, quel qu'il soit (même si Pallas est la moins destructrice), Marot maintient une union pacifique dont Dieu est le maître d'œuvre et les artisans – ceux qui cultivent l'Olivier et rendent « l'Arbre bon, et fort » – les trois princesses ensemble et l'« amour de peuple » envers elles. Plus exactement, Marot retrouve l'union originelle des Déesses qu'incarnaient Marguerite d'Autriche, Anne de Bretagne et sa fille Claude en remplaçant ce couple mère-fille par un autre (Louise de Savoie et Marguerite de Navarre) et en célébrant l'alliance des France orientale et occidentale que souhaitait tant son prédécesseur bourguignon. Ici, l'œuvre de Dieu soutenue par toute la communauté chrétienne, qui regroupe princesses et peuple, offre au poète l'occasion de donner sa version de la suite du jugement de Pâris, dans lequel le collectif des chrétiens, substitué au jeune berger, est capable de préserver l'union. Dans ce nouveau jugement, la place du poète n'est pas extérieure, ne consiste pas à mettre en garde, comme le propose Lemaire : elle participe de la communauté chrétienne, et s'adresse en son nom à Dieu lui-même, seul récipiendaire d'un éloge qui descend ensuite vers tous ceux, des plus grands aux plus humbles, qui accomplissent sa volonté. Par sa position privilégiée, porte-parole du peuple et bientôt familier des Grands, Marot fait de la nation une communauté chrétienne aux mêmes intérêts, aux mêmes lieux de réjouissance.

Il existe cependant un aspect en vertu duquel il faut nuancer ces affirmations sur le rôle presque effacé du poète parmi les chrétiens de toutes conditions : en effet, l'« amour de peuple », dans le « Chant de joie », s'exprime par des pleurs, des soupirs, des jeux ou des chants. Or s'il est une fonction propre au poète, dans ce concert d'émotions partagées, c'est celle qui consiste à fixer par écrit cette célébration de l'œuvre de Dieu, de façon à l'étendre dans l'espace (par la diffusion imprimée) et dans le temps, en vertu du précepte horatien : « *Exegi monumentum aere perennius* ». Ce rôle de perpétuateur de la gloire est caractéristique des Rhétoriciens, et c'est précisément Lemaire qui en assume avec le plus de force l'ambition personnelle dans son épithalame de Chastelain et Molinet. Ce rôle réapparaît, dans l'œuvre historiographique du poète de Cahors, au moment où l'éloge et la liesse des Français sont directement formulés à une princesse étrangère, que le poète rencontre pour la première fois lorsqu'il lui remet la pièce écrite pour célébrer son arrivée : il s'agit de l'épître III de *La Suite*, « A la Royne Elienor nouvellement arrivée d'Espagne avec les deux Enfans du Roy, delivrez des mains de l'Empereur³²⁷ ». Le poète y épouse l'impatience du peuple à accueillir sa nouvelle reine, qui revient en outre avec les deux fils de François I^{er} :

Certainement ta venue honorée
De tarder tant tous languir nous faisoit :
Mais bien sçavons que trop t'en desplaisoit. (v. 20-22)

Comme le peuple, la reine elle-même désire ardemment arriver en France. Defaux rappelle dans ses notes³²⁸ qu'il s'est écoulé presque un an entre la signature du traité de Cambrai (août 1529), arrangeant le mariage entre Éléonore d'Autriche et François I^{er} et la libération des enfants royaux retenus en otage, et la matérialisation de ces clauses (juillet 1530). En effet, le traité de Cambrai était finalement très favorable à la France, en dépit de la défaite de Pavie et du traité précédemment signé à Madrid, et il semble que Charles Quint ait tout fait pour en retarder l'application. Par ailleurs, selon la rumeur qui courait à l'époque, Éléonore d'Autriche serait tombée amoureuse du roi captif sans même l'avoir vu... Il est attesté que son action en faveur du roi de France et ensuite pour améliorer le traitement des enfants royaux a causé quelque tension avec son frère Charles Quint³²⁹. Marot se sert de ces informations plus ou moins avérées non seulement pour composer un épithalame conventionnel (où le mariage arrangé repose

³²⁷ *OP1*, p. 291 (juillet 1530).

³²⁸ *OP1*, p. 686-688.

³²⁹ Ce que rappelle Marot dans son épître : « N'est ce pas toy, qui songeoyz nuict, & jour / A le remettre en son privé séjour ? / Et qui depuis en Prison si amere / A ses Enfans feis office de Mere, / Jusque à donner à ton cher Frere Auguste / Doubte de toy, voire doubte tresjuste ? » (v. 31-36).

évidemment sur un véritable amour³³⁰) mais aussi pour composer une épître de propagande célébrant l'union de tous les Français, puisqu'Éléonore a épousé les intérêts nationaux avant même d'avoir épousé François I^{er}.

Mais la célébration de ce moment joyeux pour tous se cristallise autour d'un signe, d'un objet capable de fixer et de transmettre l'allégresse à une destinataire qui ne saurait se trouver partout à la fois. C'est là qu'intervient le poète, et Marot rappelle ici une fonction du poète de cour issue des Rhétoriciens :

Puis que Clerons, & Bombardes tonantes,
Chantres, Oyseaulx, de leurs voix resonnantes
Tous à l'envy maintenant te saluent,
Fera je mal, si de ma plume fluent
Vers mesurez, pour saluer aussi
Ta grand haulteur, qui rompt nostre soucy ? (v. 5-10)

C'est d'abord sous forme d'*excusatio* que le poète fait entendre sa voix singulière dans le concert d'allégresse générale. Ensuite, il met en valeur la grâce de ses vers et leur caractère pérenne :

Certes le son de ma Lettre n'a garde
D'estre si dur, comme d'une Bombarde :
Et si n'est point mortel en Terre, comme
Voix de clerons, ou d'Oysellet, ou d'homme :
Parquoy je croy que de toy sera pris
Aultant à gré. (v. 11-16)

Marot est non seulement la voix du peuple et des Grands, mais, par une alchimie poétique dont lui seul a le secret, il fait de cette voix des vers gracieux, « mesurez » et susceptibles de prolonger indéfiniment dans le temps et l'espace (du moins celui de tout le royaume de France) la trace de cette joie partagée, qui soude la communauté chrétienne. Les multiples enjambements de ces vers semblent mimétiques de ce prolongement de la célébration que permet l'écriture poétique. Tradition courtisane de la poésie épédicte et inflexions évangéliques de la fonction du poète fusionnent ici.

Dans l'ensemble de ces pièces portant sur les suites de Pavie, et en particulier le traité de Cambrai et son application, Marot n'est plus l'humble poète issu du peuple de la campagne en

³³⁰ Ce *topos* de la Grande Rhétorique se retrouve dans l'« Epitaphe de la feue Royne Anne » de Jean Marot, où le conflit entre Bretagne et France, entre Anne et Charles VIII, se solde par une défaite des Bretons et un mariage contraint de la duchesse avec le roi de France. Cette circonstance pénible pour Anne de Bretagne (qui n'a alors que treize ans) devient poésie courtoise sous la plume du poète courtisan : « Amour seul fust vainqueur, / Quant deux corps il conquist, où ne laissa que ung cueur. » (*Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 226, v. 7-8). Non sans forcer le trait, Bouchet fait aussi du mariage entre la toute jeune Marie Tudor et le vieux Louis XII, en 1514, une représentation particulièrement galante dans l'épître qu'il rédige au nom de cette dernière à la mort du roi (*Epistres morales et familières du Traverseur*, reproduction en fac-similé de l'édition poitevine de 1545, présentée par Jennifer Beard, Paris/La Haye, S. R. Publishers Ltd., Johnson Reprint Corporation et Mouton, 1969, épître XIII, f. xvii r^o).

Hainaut : il est la plume qui retranscrit les voix unies du peuple et des Grands et qui soude cette communauté autour de valeurs chrétiennes. Fort de cette posture fédératrice et de sa popularité éditoriale, il se nomme à juste titre « Poète Gallique » dans ses épîtres d'exil, même s'il ne rappelle évidemment pas en quoi ce titre repose aussi sur la promotion de valeurs chrétiennes, au moment où il est chassé de France pour des soupçons d'hérésie... Ce rôle de voix nationale et chrétienne se confirme néanmoins et se renforce dans les différents cantiques composés à l'occasion de la traversée de la France par Charles Quint en 1539. Mais avant d'en venir à l'étude de ces pièces, l'ordre chronologique de l'analyse du *corpus* historiographique marotique impose d'évoquer, et de comprendre, les trois épigrammes fanfaronnes écrites pour célébrer la victoire de François I^{er} sur Charles Quint à Hesdin en 1537.

CAMPAGNE DE 1537 CONTRE L'EMPEREUR : LE CONFORMISME DU POÈTE RAPPELÉ

À l'occasion d'une nouvelle campagne militaire contre les troupes impériales, dans le nord de la France, Marot compose trois épigrammes qui sont autant d'*epinicia*, ou chants de victoire : « De la prise du chasteau de Hedin », « Sonnet de la différence du Roy et de l'Empereur », « Sur la devise de l'empereur, Plus oultre³³¹ ». La rhétorique patriotique de Marot repose dans ces poèmes sur l'opposition de François I^{er} à l'Empereur, surnommé César de façon ironique, pour souligner l'*hubris* de ses intentions européennes. Le « Sonnet de la différence du Roy et de l'Empereur », comme son titre l'indique, mais aussi le dizain « De la prise du chasteau de Hedin », opposent les valeurs chevaleresques de François I^{er} (force au combat, honneur) à la couardise et aux galéjades d'un Empereur dont la devise « plus oultre », qui s'oppose à sa retraite lors des affrontements du printemps 1537, suffit à montrer, littéralement, son outrecuidance :

C'est à François en armes tressavant
De faire prendre aux ennemys carriere,
C'est à François de marcher plus avant,
C'est à César de retourner arriere [...]. (v. 1-4)

La brièveté de ces poèmes, leur facture répétitive, systématique mais non dépourvue de finesse (notamment dans les allusions moqueuses à la devise de l'Empereur) font de ces chants de victoire des réussites de la tradition courtoise militante. Non seulement Marot loue son roi, mais il semble en outre le défendre contre des attaques venant de lettrés du camp adverse, ce dont témoigne le rappel du désastre de Pavie dans le « Sonnet de la différence... » :

L'un s'est veu pris, non plusieurs fois mais une,
En plain conflict, faisant aspres effortz.
L'autre deux foys n'eu courage, fors
Fuyr de nuyct, sans craindre honte aucune.

³³¹ Épigrammes 23 à 25, regroupées dans le livre III des épigrammes par Defaux, *OP2*, p. 299-300.

L'un fut en camp, exemple de fortune,
L'autre un patron de vrais actes tres ords.
L'un par sa prise a perdu des tresors,
L'autre l'honneur, trop plus cher que pecune. (v. 1-8)

De prime abord, il est assez surprenant que Marot ait recours à l'épisode le plus désastreux de la carrière de François I^{er} pour en faire son éloge : pourquoi ne rappelle-t-il pas plutôt Marignan³³² ? Le rappel de Pavie souligne le traumatisme causé sur la politique extérieure de François I^{er}, qui semble seulement, en 1537, se relever par cette modeste victoire presque transformée en chanson de geste. Mais ces vers sonnent aussi comme une *occupatio*, une réfutation à l'avance des attaques qui pourraient être formulées par les vaincus d'aujourd'hui. La défaite de Pavie est transformée en épreuve transfiguratrice permettant de faire la part des bien spirituels (« l'honneur ») et matériels (les « tresors », qui seuls intéressent l'Empereur). Dans les deux cas, sa dimension presque eschatologique distingue nettement ceux qui seront sauvés de ceux qui ne le seront pas.

Ces trois épigrammes constituent une parenthèse très conformiste, pour ne pas dire rétrograde, dans le *corpus* historiographique de Marot. Pour les comprendre, il faut rappeler que Marot vient tout juste de revenir à la cour de François I^{er} au début de l'année 1537. Quoique rappelé par le roi, il ne revient pas au sommet de sa gloire comme il était parti : il a dû abjurer de la foi protestante à Lyon en 1536 au cours d'une cérémonie assez humiliante. L'affrontement avec Sagon montre que le poète de Cahors et son style familier avec les Grands ne font plus l'unanimité. Ce sont donc trois pièces brèves, de style impersonnel quoique volontiers spirituel, très critiques à l'égard de l'Empereur et de sa devise « plus oultre » que Marot transmet à la cour pour célébrer la victoire de François I^{er} à Hesdin. Il y affiche son patriotisme et son esprit virtuose, et ne rompt pas complètement avec son éthique de poète collectif et chrétien, ce que montre le thème spirituel de l'épreuve rédemptrice dans le « Sonnet de la différence... », qui a aussi une dimension politique, en ce que cette épreuve refonde l'union du roi et du royaume. La pointe du dizain « De la prise du chasteau de Hedin » rappelle également que toute victoire militaire est l'œuvre de Dieu, nouvel éloge pour le roi qui a été choisi :

Tu rends Hedin : nous ne voulons entendre
A rendre rien, synon grâces à Dieu. (v. 9-10)

Ce *topos* de la Grande Rhétorique, d'autant plus élogieux que le vainqueur a été choisi par Dieu, est bien loin de l'insistance sur la gloire divine des poèmes de propagande de la décennie précédente. La communauté chrétienne que le poète soutenait de ces vers n'apparaît guère ici.

³³² C'est une question que pose encore Xavier Bonnier au sujet des dizains de Maurice Scève faisant l'éloge de François I^{er}, et qui s'appuient sur cet épisode cuisant plus que sur Marignan, dans « La salamandre au brasier des vertus : l'image de François I^{er} dans *Délie* de Scève », *Actes du colloque international de Queen's University, op. cit.*, à paraître.

Ces poèmes sont sans doute plus destinés à convaincre la cour du conformisme idéologique du poète récemment revenu d'exil qu'ils ne relèvent d'un quelconque projet littéraire établi par Marot : ils ne connurent aucune publication au XVI^e siècle, pas même dans des recueils collectifs ou non autorisés, signe de leur faible circulation, très vraisemblablement limitée à la cour de France (ils figurent dans le manuscrit de Chantilly). C'est surtout lui-même que Marot s'efforce de défendre dans ces poèmes. Son esprit brillant apparaît par exemple dans le vers « L'un a fort bras : du pied l'autre est expert » du sonnet, où le bras de François I^{er}, métonymie symbolique renvoyant à la force du combattant, s'oppose au pied de Charles Quint, entendu littéralement comme le membre permettant de fuir. De façon plus intéressante encore, sa maîtrise poétique se signale par l'emploi du sonnet, forme italienne que Marot introduit en France : il suggère ainsi que son exil a aussi servi de stage littéraire à l'étranger, rendant sa plume plus apte au service courtisan, comme il l'indiquait déjà dans « Au Roy, nouvellement sorty de maladie ». De retour d'exil, c'est une voix brillante que Marot veut faire entendre, à la hauteur du rang qu'il occupait au début des années 1530 ; mais c'est un sujet conventionnel qu'il choisit pour montrer, justement, qu'il est rentré dans le rang.

L'ALLIANCE AVEC CHARLES QUINT : LA CONSCIENCE D'UNE NATION CHRÉTIENNE

De fait, ça n'est qu'un an plus tard, lorsque le poète est appelé cette fois à célébrer la paix et l'union des princes chrétiens, que Marot reprend sa fonction de voix, et de ciment, de la communauté chrétienne. Il fait alors du cantique, un chant religieux, son moyen d'expression privilégié : le « Cantique de la Chrestienté sur la veuë de l'Empereur, & du Roy au voyage de Nice³³³ » célèbre l'entrevue des deux princes européens en juin 1538, encadrée par le pape, en vue de faire une trêve après les affrontements de 1537. Le cantique « A la Royne d'Hongrie venue en France, Salut³³⁴ » est composé quelques mois plus tard, en octobre 1538, alors que Marie de Habsbourg, sœur de Charles Quint et régente des Pays-Bas, vient s'assurer que François I^{er} n'aidera pas les Flamands qui se révolteront bientôt contre l'Empereur. En effet, un an plus tard, Charles Quint obtient de traverser la France avec son armée pour mater la révolte des Gantois (en échange du Milanais rendu aux Français). À cette occasion, Marot, comme d'autres poètes courtisans, célèbre le triomphe que représente le fait de voir les deux plus grandes puissances européennes marcher de concert : c'est d'abord le cantique de « Marot à l'Empereur³³⁵ », vraisemblablement écrit alors que la cour est à Fontainebleau à la fin du mois de décembre 1539, puis le « Cantique sur l'entrée de l'Empereur à Paris », datant des premiers jours de l'année 1540,

³³³ *OP2*, p. 187.

³³⁴ *Ibid.*, p. 190.

³³⁵ *Ibid.*, p. 193.

et qui réécrit l'épigramme « A l'Empereur » du même Marot. Enfin, alors que l'Empereur rejoint ses terres flamandes, le poète de Cahors lui adresse un nouveau cantique en forme de rondeau : « L'Adieu de la France à l'Empire », également écrit en janvier 1540³³⁶. Néanmoins, si le titre de « Cantiques de la Paix » est bien imaginé par le poète de Cahors, le regroupement des poèmes (qui comprend des pièces de Salel) dans les éditions des *Œuvres* de Roffet (1540) puis Dolet (1543) n'est pas de Marot. En outre, cette section contient un rondeau (« L'Adieu de la France à l'Empire ») et une épître (la pièce « A la Royne d'Hongrie » citée plus haut). Ce titre ôte toute ambiguïté sur le ton que le poète de Cahors souhaitait conférer à ces pièces et sur la coloration chrétienne que commande sa charge de poète de cour et de poète de France. En effet, il semble non seulement que ces poèmes furent commandés par François I^{er}, soucieux du bon accueil de Charles Quint (et peut-être également pour retarder son arrivée sur le front gantois et ainsi l'affaiblir) mais aussi que Marot entretenait alors d'émulation, peut-être de concurrence, avec Hugues Salel, autre poète quercinois à la cour du roi, lui aussi auteur de vers célébrant l'événement³³⁷. Contrairement aux *epicinia* de 1537, il sera donc possible de lire dans ces cantiques ce qui fait la singularité de la poétique de Marot, par rapport à la circonstance et aux autres écrivains. C'est dans ces cantiques que s'observe le glissement de la fonction de poète de tous les Français à celle de poète de France entrevue dans les épîtres d'exil – évolution qui repose sur la mission chrétienne de l'écrivain, argument évidemment absent des écrits d'un Marot alors banni pour hérésie.

Le « Cantique de la Chrestienté sur la veuë de l'Empereur, & du Roy au voyage de Nice », à en croire la date de la plaquette sur laquelle il a été édité pour la première fois (*Lembouchement de nostre saint pere le Pape, Lempereur, & le Roy, faict a Nice*), a été composé autour du 1^{er} juin 1538, donc avant les accords que l'allégorie appelle de ses vœux. Berthon³³⁸ rappelle exactement la chronologie de la trêve conclue entre Charles Quint et le François I^{er} : le 17 juin, alors que le roi et l'empereur ne se parlent pas, une trêve de dix ans est conclue, grâce au pape et à la reine Éléonore, la sœur de Charles Quint. Les deux hommes se retrouvent à Aigues-Mortes de façon plus cordiale le 14 juillet seulement. Aussi, en juin, face au refus des princes de se voir, les quatre premiers et derniers vers de Marot ont toute leur importance :

³³⁶ *Ibid.*, p. 192, 307 et 195. Nous devons la précision de ces dates et de ces attributions à Marot à la communication de Denis Bjaï, « *De adventu Caesaris in Galliam*. Échos littéraires à la traversée de la France par Charles Quint », art. cité.

³³⁷ Kalwies, « Clément Marot and Hugues Salel », art. cité.

³³⁸ « L'année politique et poétique 1538. De l'événement (la paix de Nice) aux recueils » dans *La muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. Aurélie Delattre et Adeline Lionetto, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 359-373.

Approche toy Charles (tant loing tu soys)
Du magnanime, & puissant roy François :
Approche toy François (tant loing soys tu)
De Charles plein de prudence et vertu [...]. (v. 1-4, repris aux v. 87-90)

Et Berthon de commenter :

Derrière l'éloge apparent, la prosopopée de Marot ne se présente donc pas comme une fade célébration de l'événement, mais bien comme un texte engagé (même si le risque est faible), dans la tradition des rhétoriciens conseillers des princes, qui n'hésitent pas à mettre leurs maîtres face à leurs contradictions. (p. 368)

En outre, Berthon explique que de nombreux poètes et musiciens étaient présents lors de cette entrevue, suscitant une forte émulation poétique, au moyen de concours de ballades et chansons. Pour les poètes du dimanche, il s'agissait d'attirer l'attention du monarque ; pour les poètes de cour, il fallait se distinguer. Parmi les trois grands poètes français (Saint-Gelais, Marot et Scève), Marot est le plus prolixe, ce qui est en soit intéressant pour un poète ayant la réputation de refuser l'historiographie au profit de récits badins et personnels. Mais Marot colore son poème de propagande d'une teinte évangélique singulière.

Il réexploite l'union des intérêts du peuple et des princes qui caractérisait sa poésie de circonstance du début des années 1530 et qui prenait la forme d'épigrammes abolissant idéalement les écarts de condition culturelle ou sociale entre les lecteurs. En effet, la souffrance du peuple et des « simples souldards » y est évoquée sous forme de préterition, servant à souligner les pertes infligées à la noblesse :

Si pitié doncq (ô Princes triumpnants)
Vous ne prenez des peuples vos enfants,
(Dont reciter l'état calamiteux
Seroit ung cas trop long, & trop piteux)
Si d'eulx n'avez commiseration,
A tout le moins ayez compassion
Du noble sang & de France, & d'Espagne,
Dedans lequel ce cruel Mars se baigne.
Mars cy devant souloit taindre ses dards
Dedans le sang de voz simples souldards :
Mais maintenant (ô Dieu quel dur esclandre)
Plaisir ne prend fors à celluy espandre
Des nobles chefz, meritants diadesmes :
Et si repand souvent le vostre mesmes
Faisant servir les haults Princes de butte
Au vil souldard tirant de Hacquebutte :
Si que de Mars ne sont plus les Trophées
Fors enrichis d'armes bien etoffées :
Plus ilz ne sont garnis, & decorés,
Que de harnoys bien pollys, & dorés,

Qui disent bien : la despouille nous sommes
De grands Seigneurs, & de vertueux hommes. (v. 23-44)

Petits et grands sont frappés par la guerre, aussi appartient-il aux deux plus grands princes européens de changer cette situation. À cette fin, Marot se fait la voix non du peuple ou de tous, mais de la « Chrestienté », comme annoncé dans le titre. Le cantique est destiné à être partagé dans la joie et la foi chrétienne comme un véritable psaume. Berthon précise d'ailleurs qu'outre le titre du recueil (« Les cantiques de la paix ») et les intertextes bibliques relevés par Defaux³³⁹, le poème se rattache formellement à une rhétorique chrétienne :

Or le retour circulaire des quatre premiers vers à la fin de la prosopopée [...] lui confère une allure litannique évoquant la figure classique de l'inclusion, caractéristique de la rhétorique biblique : on la retrouve par exemple appliquée aux quatre vers initiaux du huitième psaume, que Marot a alors probablement déjà traduit. (p. 371-372)

Poète courtisan, Marot accomplit son devoir sans rien céder à son engagement personnel. Cette coloration personnelle, évangélique de l'écrit de propagande se retrouve à d'autres niveaux du texte et invite à une actualisation de précédents écrits historiographiques. Marot reprend en effet à l'épître en prose de *L'Adolescence clémentine* le thème de l'arrivée de la Paix sur Terre, non plus fille de Jésus-Christ mais de Dieu. Mais il mélange à présent références mythologiques et bibliques, comme pour inviter à un renouveau chrétien de la poésie courtesane :

Si Mars cruel vous en feistes descendre,
Ne pouvez vous le faire condescendre
A s'en aller, pour çà bas donner lieu
A Paix la belle, humble fille de Dieu ? (v. 9-12)

Le mythique Mars côtoie la Paix sacrée – pour lui céder la place. Ailleurs dans ce cantique, c'est l'intertexte des *Illustrations* qui sert à fusionner récit antique, païen, et intérêts chrétiens :

Que pensez-vous ? cherchez vous les moyens
De voz malheurs, nobles Princes Troyens ?
Jà pour tenir ou voz droictz, ou voz tortz,
Sont ruez jus voz plus vaillants Hectors.
Gardez qu'en fin je, qui suis vostre Troye,
Du puissant Grec ne devienne la proye. (v. 49-54)

Dans ces vers, Marot va au-delà du dépit sur le nombre et la qualité des morts causés par la guerre : c'est la chrétienté elle-même qui en pâtit. Il rappelle aux princes leurs origines troyennes et, comme Lemaire, il se sert de ce récit des origines pour dresser un parallèle entre la situation antique et celle d'aujourd'hui : tous les princes chrétiens – de la France orientale (Charles Quint) et occidentale (François I^{er}), ayant pour ancêtre commun Francus – doivent combattre ensemble

³³⁹ OP2, p. 964.

contre les hérétiques, présents en Grèce par les possessions de l'Empire Ottoman³⁴⁰. Marot se fait le continuateur de Lemaire, insistant sur une lecture chrétienne des *Illustrations* et de toute manifestation politique. En tant que poète, il est moins pédagogique que porte-parole religieux et il poursuit l'inflexion évangélique de sa poésie de circonstance déjà présente dans les poèmes d'après Pavie.

Le poète de Cahors réitère ce remplacement des allégories païennes par une imagerie biblique dans l'épître « A la Royne d'Hongrie ». Pour ce faire, il joue sur le prénom de cette reine, qui est commun avec celui de la Vierge :

Arriere donc, Royne Panthasilée,
Maintenant est ta gloire anichilée :
Car devant Troye allas pour guerroyer,
Marie vient pour guerre fouldroyer. (v. 33-36)

Le personnel mythologique, ici présent avec la « Royne Panthasilée », fille de Mars, est associé à des valeurs belliqueuses présentées comme rétrogrades, tandis que le seul vrai combat qui apporte la gloire est celui de la Vierge, qui l'oppose à la guerre elle-même. À cette substitution correspond une évolution de la voix du poète, d'abord celle du peuple (mais de laquelle il se distingue singulièrement) puis celle des nations entières :

O combien fut le peuple resjouy
D'Espagne, & France, apres avoir ouy
Qu'icy venoys ! Cela nous est un signe
(Ce disoient ilz) que l'amour s'enracine
Es cueurs Royaulx [...]. (v. 17-22)
[...]
Ainsi disoit France, & Espagne aussi,
Des que l'on sceut, que de venir icy
Te proposas : et creut leur joye, apres
Que pour partir ilz veirent tes apprestz.
Puis quand tu fus esbranlée, & partie,
Leur plaisir creut d'une grande partie
En te voyant toute venue en ça,
A redoubler leur joye commença. (v. 37-44)

Ce qui caractérise ce poème – et c'est sans doute la raison pour laquelle le genre de l'épître le définit mieux que celui du cantique, en dépit de son thème religieux et de sa présence dans une

³⁴⁰ Dans le premier chapitre du livre I des *Illustrations*, Lemaire, après avoir démontré que les Gaulois étaient descendants des Troyens, entend ainsi encourager la croisade contre les Turcz, usurpateurs de terres chrétiennes en Grèce : « à fin que les nobles esprits de la langue Françoisse et Gallicane, prennent cœur chacun en son endroit, d'enhorter tant par une vive voix comme par leurs escritures, nosdits tresillustres Princes du temps present, à ce qu'ilz se congnoissent vrays Gaulois et vrays Troyens la plus noble nation du monde : et ne laissent plus fouler leur honneur par les Turcz. Laquelle chose n'ont pu souffrir nosdit [*sic*] Princes, se congnoissans estre tenuz, non seulement comme Troyens, mais davantage comme Chrestiens et treschrestiens. » (*Illustrations, op. cit.*, t. I, p. 15)

section de cantiques – est la forte présence du poète dans les seuils de la lettre. L'*excusatio* topique par laquelle il capte la bienveillance de son interlocutrice ne doit pas masquer l'importance de son rôle, qu'il rappelle au moyen d'un autre *topos*, celui de l'immortalité de l'écrit :

Je (de ma part) le plus petit de tous
M'enhardiray humble salut, & doux
Te presenter, non en voix, & parole,
Qui parmy l'air avec le vent s'envolle :
Mais par escript, qui contre le temps dure,
Autant, ou plus, que fer, ou pierre dure :
Je dy escript fait des Muses sacrées,
Qui sçavent bien, qu'à lire te recrées.
Esript (pour vray) que s'il n'est immortel,
Le tien Marot le desire estre tel,
Pour saluer par épître immortelle
Celle, de qui la renommée est telle. (v. 5-16)

La pérennité de la lettre répond à celle du renom de la reine de Hongrie. Peut-on l'étendre jusqu'à celui du poète lui-même ? C'est ce qu'insinue la déclinaison féminine et masculine de l'adjectif « immortel » à la rime, pour le moins insistante. Marot joue aussi de l'ambiguïté à la fin de sa lettre pour suggérer – mais en le spiritualisant – le renom qu'il détient par ses écrits et qu'il peut conférer à sa destinataire :

Je te supply par la grande lyesse
Du bien de paix, si j'ay prins hardiesse,
De bienveigner une Dame si haulte,
Ne l'estimer presumption, ne faulte,
En imitant le grand Prince des Anges,
Lequel reçoit aussi tost les louanges
Du plus petit, que du plus hault monté,
Quand le cueur est plein d'ardante bonté. (v. 65-72)

Il est difficile de ne pas lire dans l'avant-dernier vers une représentation de la carrière de Marot, issu du peuple et travaillant pour les Grands, jadis poète le plus renommé du pays, et qui retrouve ce titre après être tombé aussi bas que l'exil le permettait. La (probable) concurrence avec Salel, la revanche du poète « debany » par le roi se font entendre ici. L'expérience douloureuse de l'exil a sans doute accentué le virage religieux de la poésie de Marot, en rappelant l'urgence d'une union chrétienne des princes et des peuples. Ainsi, pour le poète de Cahors, reconquérir sa position à la cour de François I^{er} revient aussi à être la voix non d'une condition sociale (le peuple) ou d'une nation guidée par une saine politique royale, mais d'une conscience chrétienne dépassant la contingence des événements.

C'est ce que réalise le cantique de « Marot à l'Empereur », écrit un an plus tard, conférant à Marot le statut de conseiller moral, moins dans un sens politique (comme c'était le cas pour ses

prédécesseurs Lemaire et Cretin) qu'orienté vers le partage de la foi. Les symboles particuliers des deux grands princes européens deviennent des images bibliques :

Paix, qui fera la vivfe Salamandre,
Après son faict mortel estainct en cendre,
Nourrir au feu, d'une vie immortelle :
A l'Aigle aussi, quand le vol de son aesle
Plus ne pourra sur la terre s'estendre
Pour voller plus outre, si fera fendre
Touts les neuf cieulx jusqu'au lieu Angelicque,
Promys à ceulx, qui ayment paix publicque. (v. 27-34)

Dans ce cantique, Marot ne parle plus au nom des Français (dont il se distingue au vers 13), mais de la France chrétienne, défendant moins sa terre – Charles Quint est autorisé à y pénétrer et la conquiert mieux que César en son temps – que ses valeurs et sa foi – partagée par l'empereur et permettant « soubz la foi catholique unité » (v. 22).

Ce point de vue de la Chrétienté, qui unit tous les lecteurs et en même temps dépasse l'hétérogénéité de leurs situations, est réitéré dans le « Cantique sur l'entrée de l'Empereur à Paris ». Clément n'est plus seulement porte-parole des préoccupations du peuple – qu'elles soient cruelles ou allègres : il met sa renommée au service d'un pacifisme de dimension divine qui le dépasse. Ce cantique repose sur toutes sortes de déplacements, à la fois ténus et salutaires. Le César qui conquiert la Gaule en 1539 n'est pas un empereur belliqueux de l'Antiquité mais un pacificateur contemporain :

Or est Cesar, qui tant d'honneur acquit,
Encor ung coup en ce beau monde né :
Or est Cesar, qui les Gaules conquit,
Encor ung coup en Gaule retourné,
De legions non point environné
Pour guerroyer : mais plein d'amour nayfve [...]. (v. 1-6)

Marot pointe ici plaisamment les limites de sa métaphore : l'honneur de la paix a pris le pas, désormais, sur les références martiales. Ce détournement de l'imagerie topique de la Grande Rhétorique souligne à la fois le conformisme de son rôle auprès du roi et la singularité de l'idéologie qu'il y porte. L'éloge change d'arguments : ainsi la guerre est-elle rabaissée, « captive » (v. 11), mais également réduite à un sain débat sur l'honneur de chacun. C'est le jeu auquel Marot se livre, rappelant les risques que prenait Charles Quint à traverser un pays encore récemment ennemi, et la magnanimité de François I^{er} qui le laisse faire et ne profite pas de l'occasion pour l'attaquer :

Si que l'on est en dispute, & doubtance,
Qui a le plus de hault loz merité,
Ou de Cesar la grande confiance,
Ou de François la grand' fidelité. (v. 17-20)

Le glissement de la métaphore belliqueuse, le rabaissement de la guerre, qui modifient les arguments de la gloire, prennent sens à la fin du poème, où Marot s'adresse à la ville de Paris (qui accueille les deux grands princes) d'un point de vue surplombant :

Vien doncq' Cesar, & une paix apporte
Perpétuelle entre nous, et les tiens.
Haulse (Paris) haulse bien hault ta porte :
Car entrer veult le plus grand des Chrestiens. (v. 25-28)

Marot se fait ici la voix de tous les Français, mais aussi, en décernant le titre de « plus grand des Chrestiens », fonde cette union nationale sur la foi et la charité chrétienne.

Enfin, dans « L'Adieu de la France à l'Empire », cette communauté chrétienne s'étend, en accord avec le vœu de Lemaire dans les *Illustrations*, aux deux France orientale et occidentale, aux royaumes de François I^{er} et à l'empire de Charles Quint. En effet, cet adieu prend la forme d'une prière de la France, plus que jamais unie avec les chrétiens de l'empire :

Quand je t'auray cent foys adieu donné,
Et à grand dueil des yeulx abandonné,
Le cueur fera pour toy son oraison
A Dieu.
Le suppliant, qu'ung jour j'à ordonné
Te voye icy, des tiens environné :
J'entends des tiens, qui sont miens par raison. (v. 6-12)

Les éloges répétés que Marot adresse à François I^{er} et à Charles Quint ont pour fonction de souder la communauté des Français voire des Européens (si l'on veut bien nous passer l'anachronisme de ce terme). Le poète de Cahors remplit là une fonction canonique des Rhétoriciens : cela explique peut-être le recours à la forme du rondeau, qui semblait pourtant oublié depuis *L'Adolescence clémentine*. Mais il ne faut sans doute pas limiter ce travail de courtisan de Marot à la résurgence d'une fonction passée (pour ne pas dire rétrograde) dictée par les circonstances difficiles de la carrière du poète : il revient d'exil et est en concurrence avec Salel, certes, mais, en 1539, il n'est plus vraiment inquiet dans son rang à la cour et dans le paysage poétique de France. Au contraire, il semble que Marot se tourne de nouveau vers ce rôle de promoteur de valeurs nationales qui caractérisait la poésie épideictique des Rhétoriciens à la faveur d'un nouveau projet, à la fois très personnel et universel, puisqu'il s'agit de défendre une foi revivifiée et de promouvoir l'union des chrétiens face aux tensions religieuses déjà très vives, et dont il a fait la douloureuse expérience. Cette fonction du poète de cour, qui parle à tous et soude la nation autour de valeurs partagées, est plus que jamais exploitée par un Marot qui réaffirme la puissance de son « je » de poète mais en même temps s'efface, dans ces poèmes sur l'alliance de François I^{er} et de Charles Quint, derrière les valeurs de la foi et de l'union chrétienne

des peuples³⁴¹. De fait, ces détours populaires, ou chrétiens, n'ont rien de subversif, ni même de particulièrement novateur : cette voix que Marot emprunte n'est pas la marge de manœuvre du poète contraint à parler de sujets qu'il réproche, de même que les ornements pour les Rhétoriciens n'étaient pas leur espace de liberté pour des sujets attendus. Marot choisit de parler de la paix et de la victoire, et la grandeur de l'éloge de François I^{er} (ou de Charles Quint) ne se mesure plus par la grandiloquence des pièces qui le compose, mais par le nombre des cœurs qu'il touche en son royaume, et dont le poète – de France et même de la chrétienté autant que du roi – est le porte-parole véridique. Notons ici que cet argument du nombre était, chez Lemaire, un de ceux que Vénus employait, alléguant que son culte est le plus répandu, pour convaincre Pâris de la choisir : cela prouve, à nouveau (après l'utilisation de la figure des bergers), combien Marot s'efforce de réunir Vénus et ses consœurs Pallas et Junon, mais par le « bas », par la modestie de la foi partagée, et non en ayant recours aux arcanes trop obscurs de l'allégorie et des principes de gouvernement.

LES POÈMES DE CÉRISOLES : UN TESTAMENT HISTORIOGRAPHIQUE OU POÉTIQUE ?

Alors que les hostilités ont repris entre François I^{er} et Charles Quint, le jeune comte d'Enghien remporte en avril 1544 une telle victoire contre les troupes impériales qu'elle semble laver l'humiliation subie à Pavie. Marot est alors de nouveau en exil, trop réformé pour le roi définitivement rallié à la cause catholique à partir de 1542. Mais le poète évangélique est aussi trop catholique pour rester à Genève, qu'il quitte en 1543 pour Chambéry et la quiétude du château de Bellegarde. Ses compositions nourries de la poétique des Rhétoriciens – telle que la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, l'« Eglogue sur la Naissance du filz de Monseigneur le Daulphin » (janvier 1544), mais aussi l'épigramme « Salutation du camp de Monsieur d'Anguien à Sirisolle » et l'« Epistre envoyée par Clément Marot à Monsieur d'Anguyen, Lieutenant pour le Roy de là les Montz » célébrant la victoire de Cérises – sont pour Defaux³⁴² l'expression du regret de Marot de ne plus être en France et de ne plus pouvoir servir son roi d'aussi près. Il semblerait que, comme pour les épigrammes se moquant de Charles Quint en 1537, Marot s'efforce non seulement de remplir un office de poète de cour conventionnel, mais aussi d'y

³⁴¹ Cette voix de Marot doit évidemment être rapprochée de sa traduction des psaumes, projet au long cours qui a sans doute occupé le poète durant les quinze dernières années de sa carrière : dans l'épître liminaire adressée à François I^{er}, Marot présente son travail moins comme un devoir de poète courtisan que comme la mission d'un chrétien édifiant tout autre chrétien, *a fortiori* son roi, à travers des textes qui sont précisément l'œuvre d'un roi – David. Il le rapproche aussi de la politique culturelle de François I^{er} ayant remis au goût du jour les langues antiques. Sur ce point, voir aussi Berthon, *L'intention du poète, op. cit.*, p. 129 et Petey-Girard, *Le sceptre et la plume, op. cit.*, p. 194.

³⁴² Respectivement dans *OP2*, p. 700, 338 et 707. Voir l'introduction de Defaux dans *OP1*, p. 157-167.

mettre les formes consacrées par ses prédécesseurs, afin de favoriser son retour en grâce. Mais les poèmes écrits en l'honneur de la traversée de la France par Charles Quint ont montré que cette tâche de poète courtisan n'était jamais anodine pour ce poète à la fois si renommé, si populaire et si nourri de l'évangélisme. Le fait que Marot s'éteigne en septembre 1544 à Turin, en exil, confère en outre à ses dernières compositions un aspect sinon testamentaire, du moins réflexif, pour lequel il est difficile d'évaluer l'intention réelle du poète. Toutefois les intertextes avec les œuvres de jeunesse sont réels et l'omniprésence de la question du renouvellement de la génération ne manque pas de faire sens. Il nous faudra donc faire la part de tous ces aspects dans notre lecture des dernières compositions historiographiques du poète de Cahors.

Les chants de victoire que Marot compose sont assurément conformes aux canons de la Grande Rhétorique, eu égard au reste de sa production de poète de cour : nulle voix populaire ou chrétienne ne s'exprime en particulier, l'éloge du jeune comte de Bourbon repose sur une comparaison topique avec un exemple antique. Aussi est-il tout à fait légitime d'y lire une défense de la conformité idéologique de Marot auprès de François I^{er}. C'est d'ailleurs à lui que s'adresse en grande partie l'« Epistre envoyée par Clément Marot à Monsieur d'Anguyen » :

O Roy, aussi ton propre nom il porte.
 Et par François, François en mainte sorte
 Sera vangé. O Roy de grand Renom,
 Bien aultre chose a de toy que le nom.
 Il ha de toy la saige hardiesse.
 Il ha de toy, au combat, la proesse.
 Il ha de toy (Nature ainsi le veult)
 Je ne sçay quoi, qui nommer ne se peult,
 Dont attirer il sçayt les cœurs des hommes,
 Et à bon droict souvent ton filz le nommes.
 A toy donc, Roy, à toy doncques ne tienne
 De mettre en bref : soyt tousjours ta main prompte
 A soustenir sa fortune, qui monte. (v. 49-62)

Ce changement de destinataire en cours d'épître est quelque peu déroutant et montre bien que le comte d'Enghien est un prétexte pour s'adresser à François I^{er}. L'éloge n'est pas voilé et ne se permet pas la connivence de l'épître du valet de Gascogne par exemple. Il repose sur un rapprochement entre le « nom » et le « renom », tous deux partagés par les destinataires de l'épître, en vertu d'un procédé classique de la Grande Rhétorique (que l'on retrouve dans les déplorations funèbres de Cretin ou Lemaire par exemple). L'anaphore et la répétition du vers 59 soulignent la franchise non grandiloquente de cet éloge. Cette faible originalité poétique et rhétorique se double d'une promotion personnelle : Marot loue autant le roi, le comte d'Enghien, que lui-même. En effet, dans l'épigramme « Salutation du camp de Monsieur d'Anguien à Sirisolle », la victoire du comte et de ses troupes françaises est surtout :

[...] à Marot occasion & veine
De par escrit voz noms perpetuer. (v. 9-10)

Mais c'est dans l'épître que cet argument est le plus fort, puisqu'il fait de Marot un nouvel Homère, au prix d'une inhabituelle (et non réalisée³⁴³) élévation de son style :

Ains sonneray la Trompete bellique
D'un grand Virgile ou d'Homere ancien :
Pour celebrer les haults faictz d'Auguyen,
Lequel sera (contre Fortune amere)
Nostre Achiles, & Marot son Homere. (v. 72-76)

Marot évoque une *translatio studii* pour souligner l'importance de son rôle de poète pour la gloire de la France et de ses combattants. Cet argument repose sur un autre déplacement : une *translatio imperii*, qui fait du comte d'Enghien un nouveau héros romain, à la fois « Pompée » (v. 5) heureux, jeune et victorieux de César, mais aussi Scipion :

L'heure d'Hannibal, par la fatalle main
De Scipion, le jeune enfant Romain,
Feut destourné : par Prince de mesme aage,
Se tourne l'heur de Charles en dommaige.
Entrer voyons noz bones destinées,
Et prendre fin les siennes declinées. (v. 41-46)

Ce rapprochement est d'autant plus significatif qu'il suggère encore un argument pour favoriser le retour de Marot auprès de son roi : c'est celui de la Fortune, qui renverse les échecs en victoire, les plus grands malheurs en bonheurs. En effet, François de Bourbon est un parent de Charles de Bourbon, qui a fait défection pour l'empire de Charles Quint en 1523 et est en partie responsable de la défaite de Pavie, ce que rappellent les vers suivants :

Dessous Bourbon fut son heur commencé,
Dessous Bourbon s'en va desadvancé. (v. 46-47)

L'anaphore qui structure ces deux vers accentue le revirement de situation. On note la subtile référence à la devise « plus outre » de Charles Quint, dont Marot se moque à nouveau en relevant le recul effectif des troupes impériales. Le fait qu'un membre de cette famille soit à présent celui qui a fait oublier cette humiliation à Cérises montre comment la Fortune peut s'inverser, et un nom être lavé de toute méfiance ou accusation. Sans doute le poète parle-t-il un peu, là aussi, de son propre nom, tombé dans l'indifférence du roi mais auquel il peut redonner sa grâce.

De fait, il est tentant de lire, avec Defaux, ces poèmes comme un appel de Marot en exil à François I^{er}, qu'il souhaite rejoindre et servir à nouveau. Mais cette mise en valeur de la figure du poète, le rappel des œuvres passées et l'annonce d'écrits futurs, s'accompagnent d'une réflexivité qui dépasse le simple geste de défense auprès du roi. À l'aide d'intertextes avec ses œuvres de

³⁴³ Sur cette épître et ces vers en particulier, voir Noiro, « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 139-141.

jeunesse, Marot semble véritablement boucler un parcours poétique, mettre un terme définitif à ses *juvenilia* de style bas – notons qu'à *L'Adolescence clémentine* a succédé une *Suite*, mais jamais une *maturité* ou *vieillesse clémentine*. C'est la fin d'une écriture, et le début d'une autre : il est temps pour Marot de devenir Homère, de prendre la place qu'occupait en son temps le maître « belgeoy³⁴⁴ » et éventuellement de céder la sienne à de nouveaux élèves.

Cette question du renouvellement des générations occupe en effet une place centrale dans l'« Epistre à Monsieur d'Anguyen », quoiqu'elle ne touche pas d'abord le poète, mais plutôt le jeune comte. Marot insiste en effet sur le jeune âge du héros, que ce soit en le comparant à Pompée ou Scipion ou à un « arbrisseau franc qui florist et boutonne » (v. 15). Le comte d'Enghien a « vertu chenuë, en aage adolescent » (v. 8), s'oppose aux « vieulx conducteurs » (v. 36) et fait fuir « le vieil Marquis, devant [sa] jeune face » (v. 26). Or cette jeunesse lave un vieil affront et est un renouveau plus que bienfaisant :

Veu que tu es le recoureur des pertes :
 Qu'a eu (helas) en terre Italique
 Depuis vingt ans, la nation Gallique. (v. 34-36)

La victoire de François de Bourbon fait oublier l'humiliation des Français à Pavie, en plus de laver le nom de sa famille qui avait trahi. Comme le fait remarquer George Joseph, dans son étude de la rhétorique de cette épître³⁴⁵, la présentation des hauts faits de François de Bourbon obéit à une logique circulaire (futur des vers 11 à 18, passé des vers 19 à 33, puis présent des vers 33-36 et futur à nouveau des vers 37 à 48) qui répond au renouveau de la grandeur romaine dans les exploits du jeune comte. Comme celui-ci, Marot est-il capable de « florir » à nouveau (pour reprendre la métaphore du jardin employée dans la préface de *L'Adolescence clémentine*) ? Pour répondre à cette question, il commence par rappeler la richesse et la diversité de ses œuvres de jeunesse. Ainsi l'épigramme ne va-t-elle pas sans évoquer « L'Epistre du Camp d'Attigny, à ma dicte Dame d'Alençon », où est louée la bonne tenue du camp par l'époux de Marguerite, au service de laquelle Marot venait de faire son entrée : « Soit en ce camp paix pour mieux faire guerre » (v. 1 de l'épigramme « Salutation du camp de Monsieur d'Anguien à Sirisolle »). Cela confirme, s'il en était encore besoin, que l'épître III de *L'Adolescence clémentine* n'avait rien de subversif et que la tenue pacifique du camp par le duc d'Alençon était un réel éloge. La suite de l'épigramme est aussi un chant guerrier :

Dieu doint au chef suite de son bon heur,
 Aux chevaliers desir de loz acquerre,

³⁴⁴ Dans l'épître « à Madame de Soubize partant de Ferrare pour s'en venir en France » (*OP2*, p. 96-98), Marot associe à la rime « Jan le Maire Belgeoy » à « Homere le Gregeoy » (v. 39-40).

³⁴⁵ George Joseph, « Ronsard's Ode versus Marot's Epistle in Honor of François de Bourbon », *The French Review*, vol. 54, n° 6, mai 1981, p. 788-796.

Aux piétons proufit joint à l'honneur,
Tout aux despens, & au grand deshonneur
De l'ennemy. S'il se jette en la plaine,
Soit son cueur bas, son entreprise vaine,
Pouvoir en vous de le vaincre & tuer [...]. (v. 2-8)

L'encouragement des soldats rappelle cette fois la ballade IX de *L'Adolescence clémentine* « De l'arrivée de Monsieur d'Alençon en Haynault ». De même, l'« Epistre à Monsieur d'Anguyen » n'est pas dépourvue d'intertextes avec les œuvres de jeunesse de Marot, voire même avec la poésie de son père, puisque Françoise Joukovsky-Micha³⁴⁶ remarque que « Scipion, le jeune enfant Romain » (v. 42) et sa victoire sur Hannibal forment la référence de l'éloge martial dans l'« Epistre des Dames de Paris au Roy François » de Jean³⁴⁷, alimentant encore le thème du renouvellement des générations. La comparaison de François de Bourbon avec Scipion renvoie en outre au *Jugement de Minos*, que Marot a traduit dans sa jeunesse. Le poète évoque aussi plus généralement ses thèmes et son style de prédilection :

S'ainsi advient, sortez de ma pensée,
Tristes ennuictz, qui m'avez fait escrire
Vers douloureux. Arriere ceste lire
Dont je chantois l'Amour par cy devant,
Plus ne m'orrez Venus mettre en avant,
Ne de flageol soner chant Bucolique [...]. (v. 66-71)

Élégies ou autres plaintes du poète exilé, rondeaux, chansons et épigrammes amoureux, églogues traduites ou inventées, tous ces genres et les tons qu'ils supposent sont inventoriés par Marot qui propose de leur en substituer un plus élevé, plus adapté à la situation. Même si ce projet ne sera jamais réalisé, par faute de temps mais peut-être surtout par manque de réelle volonté du poète³⁴⁸, ce mouvement réflexif suggère que Marot fait le bilan de son œuvre poétique et cherche, à ce stade critique de sa carrière, à aller de l'avant (ce qui passe par un retour à l'inspiration passée), à situer sa voix dans un plus vaste héritage littéraire, remontant à Virgile ou Homère (v. 73) et peut-être à inviter de nouvelles générations poétiques à prendre la plume³⁴⁹.

³⁴⁶ Françoise Joukovsky-Micha, « Clément et Jean Marot », art. cité.

³⁴⁷ « Quant Scipion le jeune enfant Rommain / Eult fouldroyé par belliqueuse main / Cartaginois et Hanibal leur chef [...] » (*Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 22, v. 51-53).

³⁴⁸ D'autant que ce n'est pas la première fois que Marot annonce un changement de registre, comme le rappelle Defaux dans ses notes (*OP2*, p. 1298). Voir aussi sur ce point Noiroit, « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 126-128.

³⁴⁹ Est-ce en vertu de cette invitation que Ronsard se compare à Marot, et affirme le surpasser, dans son ode sur « La victoire de François de Bourbon, Comte d'Anguien, à Cerisoles » ? Le jeune poète de la Pléiade ne craint pas de ravalier son prédécesseur au rang d'une imparfaite simplicité : « L'Hymne qu'après tes combas / Marot fist de ta victoire, / Prince heureux, n'égala pas / Les merites de ta gloire : / Je confesse bien qu'à l'heure / Sa plume estoit la meilleure / Pour ombrager simplement / Les premiers

En 1544, alors que Marot est loin de la France, loin de la renommée populaire et de la faveur du roi dont il a joui durant la plus grande partie de sa carrière, il réfléchit à son parcours poétique, à ce qui a caractérisé son art, mais aussi à la façon dont il sera perçu par la postérité et comment il sera dépassé, remplacé, mais sans doute pas oublié. Dans quelle mesure le poète savait-il que sa fin était proche ? S'il ne faudrait pas se laisser abuser par cette illusion rétrospective, qui invite à faire de ces dernières compositions un testament, il est cependant indéniable que cette question du renom poétique et du renouvellement des générations glorieuses préoccupe alors Marot. Nous en verrons la confirmation, et l'approfondissement, avec la *Complainte de Guillaume Prendhomme*, dans la partie qui traitera plus spécifiquement de la construction de l'histoire littéraire par Marot. Pour l'heure, notons qu'en dépit de la ténuité de son corpus historiographique, le poète de Cahors n'a pas autant esquivé la tâche encomiastique et propagandaire qui lui revenait en tant que poète de cour que l'a suggéré la critique³⁵⁰. En revanche, il l'a indéniablement modelée sur les nécessités de sa carrière mouvementée et surtout sur ses propres convictions, qu'elles soient religieuses ou poétiques. Marot écrit l'histoire des petits parce qu'il pense que le renom du roi repose sur la quantité d'amour que lui portent ses sujets et qu'il pourra ainsi parler à l'ensemble d'une nation, et non simplement à ses élites. Mais en ce même nom de l'universalité de la langue poétique, il en vient aussi, parallèlement, à écrire la petite histoire, parce qu'il conçoit la poésie moins comme un *medium* servant à la propagande royale ou évangélique, aussi bien fondée soit-elle, que comme une fin en soi, un plaisir que partagent petits et grands.

3/ La « petite » histoire

De l'histoire des petits, capable de toucher le plus grand nombre tout en restant un argument d'éloge au-delà de tout soupçon de flatterie, à la petite histoire, qui renvoie la compréhension des événements aux plus compétents pour seulement faire don (au roi, au public) d'un plaisir en contexte de propagande, il n'y a qu'un pas pour Marot. Sa démarche a cependant des précédents, chez Molinet, Cretin, Jean Marot et, dans une moindre mesure, Lemaire. Chacun de ces poètes introduit le divertissement dans la chronique à différents degrés, voire en fait l'objet même du récit historiographique. Car cette démarche ne va pas de soi : les textes historiques ou

traits seulement. / Estant nay d'un meilleur âge, / Et plus que luy studieux, / Je veux parfaire l'ouvrage / D'un art plus laborieux. » (Ronsard, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, 1993, t. I, p. 614.)

³⁵⁰ En particulier Defaux, dans son édition des *Œuvres poétiques* de Marot, ou encore Noirot (« *Entre deux airs* », *op. cit.*). Berthon (*L'Intention du poète*, *op. cit.*) insiste en revanche sur le fait que les poèmes plus badins et composés sans nécessité circonstancielle particulière, de même que les traductions voire les éditions de Marot, sont une partie essentielle du divertissement courtisan et de la construction de la gloire culturelle française pour lequel le poète est employé.

de propagande sont d'abord destinés à établir la gloire du protecteur et moins à le recréer. Mais avec François I^{er}, la gloire du protecteur se fait aussi, et même avant tout littéraire : la familiarité des poètes devient alors un témoignage élogieux de la culture du roi, en particulier à partir des années 1530³⁵¹. La *delectatio* devient un principe important de l'écriture historiographique, parfois devant le *docere* ou l'*encomium*, sans les exclure nécessairement. Là encore, Clément Marot porte à son extrême une démarche amorcée par ses prédécesseurs, puisque la grande Histoire s'en trouvera chez lui peu à peu exclue. Prenant d'abord la forme de récits anecdotiques, digressions clairement signalées pour leur vocation divertissante, la « petite » histoire devient progressivement celle du poète confronté à des événements qui le dépassent.

- **Chronique et « passetemps »**

Lorsque Georges Chastelain ou Jean Molinet sont commissionnés pour composer la chronique de l'État bourguignon, il n'est pas question pour eux de divertir leur lecteur, mais de commémorer les hauts faits des nobles bourguignons afin de fixer leur gloire à jamais³⁵². Chez Lemaire, le divertissement – on l'a vu avec *La Couronne Margaritique* notamment, mais aussi avec les allégories du jugement de Pâris – est un détour momentané, permettant de sonder plus profondément encore le sens des discours, de parvenir avec plus d'efficacité au but rhétorique fixé. Le *placere* est censé être entièrement soumis au *docere* ou à la *propositio* louangeuse. Cela s'inverse avec Clément Marot : dans la fameuse épître du valet de Gascogne, l'éloge n'apparaît qu'à la fin, sous forme d'hyperbate rectifiant un oubli feint, tandis que l'espace du poème est occupé par le récit plaisant des malheurs du poète. Gratuit, l'éloge ne peut être que sincère³⁵³ : cette modification de la visée première de la poésie courtisane est en effet une réponse à la crise de l'éloge et au problème de la flatterie qui parcourt toute la poésie des Rhétoriciens. La gratuité de l'*encomium*, la substitution du principe de plaisir à celui de l'éternité de la gloire passent souvent par un rabaissement burlesque, qui n'est pas ironie ou subversion, mais une façon de reconnaître que cette poésie est imparfaite – pis-aller temporaire selon Marot – par rapport au projet épideictique de plus en plus lointain. De même que le poète est substitué au Rhétoricien³⁵⁴, de même le principe de plaisir remplace celui de l'éloge pour divertir le roi – même si c'est aussi une façon de louer son esprit critique et artistique, qui repose sur une pratique et non sur des vers ou

³⁵¹ Voir l'étude de Petey-Girard, *Le sceptre et la plume*, *op. cit.* ainsi que, de Gadoffre, *La Révolution culturelle dans la France humaniste*, *op. cit.*

³⁵² Voir notamment Devaux, *Jean Molinet, Indiciaire bourguignon*, *op. cit.*, p. 82 sq.

³⁵³ C'est aussi la conclusion de François Cornilliat dans *Sujet caduc, noble sujet*, *op. cit.*, p. 968.

³⁵⁴ Nous reviendrons en dernière partie sur le sens de ces substitutions dans les poèmes de *L'Adolescence clémentine*.

ornements susceptibles de flatterie. Ce bouleversement, comme tant d'autres que la critique littéraire a prêtés à Clément Marot, ne s'est pas effectué sans prémices, sans évolutions ou tensions observées dans l'œuvre de ses prédécesseurs, et en particulier de son père. Anecdotes et « passetemps » apparaissent en effet dans les chroniques ou autres poèmes officiels de Jean Marot, mais aussi de Cretin, précisément lorsqu'il écrit pour François I^{er}, ce qui corrobore le rôle que tient le monarque lettré dans cette évolution.

Dans sa *Chronique françoise*, Cretin s'étend volontiers sur les amours ou adultères des rois dont il raconte la vie. Ces passages rompent avec le ton autoritaire et assertif de l'historien pour laisser la place au jugement moral du lecteur. Mais les blâmes ne sont pas toujours distribués sans sourire, ou du moins sans se délecter du style qui se fait à cette occasion plus orné. Ainsi les amours incestueuses de Mérovée et sa tante Brunehilde sont-elles évoquées dans un registre mêlant courtoisie et parodie grivoise :

Or, Mérovée estoit gaillard, plaisant,
Beau, gracieux, bien disant et faisant
Ce que peult faire ung jeune gentilhomme
De telle sorte et taille, que l'on nomme
Ung verd galant, sus le point d'enraiger,
Qui plus ne peult ses appetitz renger.
Ja sentoit il les amoureuses mousches
Sus luy donner sauvaiges escarmouches ;
Feu le touchoit qui de bien près semont
Filz de tel aage, assault et presse monlt
Quant à l'aiguillon de la chair se rebelle.
Et luy voyant sa tante entiere, belle,
Fresche de tainct et en aussi bon point
Qu'est jeune fille a qui le tetin poingt,
Toute gaillarde, honneste, fort friande,
Gentile, gaye et saffre a la viande,
Yeulx esveillez, guilleretz, soubrianz,
Promptz a gecter leurs traictz et dardz frians
Pour tenir rencz d'amoureuse castille,
(Comme l'on dist les dosnes de Castille)
Estre d'accueil et gracieux attrait ; –
Et tout ainsi que, pour boyre ung grand traict,
On verse vin cleret de gourde pie
En verre ou tasse, et qu'il tourne, touppe,
Saulte et fretille, appelant son buveur :
Ainsi advient que, pour donner saveur
Et goust friant aux viandes secrettes,
Sçavent dresser ung tas de vinaigrettes
Dames de cueur et couraige legier
Qui du bancquet d'amours veullent mengier ; –
La, Brunehilde avecques Merovée
Ayant chascun forme a son pied trouvée,

Furent soudain leurs cueurs liez ou laz
Dont longs ennus passent legiers soulas. (p. 180)

La parodie de description des deux protagonistes, qui accumule les adjectifs courtois et développe outre mesure des comparaisons alimentaires burlesques voire gauloises, souligne l'indécence de cette relation tout en évitant de recourir de nouveau au style de l'invective. Le scandale de l'inceste – un tabou qui, littéralement, ne se dit pas – trouve son expression la plus juste dans le rire de la parodie, c'est-à-dire la déformation de l'amour idéal des poètes. La désinvolture des vers évoquant le mariage et sa consommation (comparée à une « joute ») ajoutent à l'humour du texte tout en manifestant le décalage thématique de ces passages amoureux (incestueux et grivois) avec le projet historiographique originel de Cretin :

Lors de l'affaire ensemble disposerent
Par tel marché que l'un l'autre espouserent
Sans garder loy n'ordre de parenté.
[...]
Si au tournoy se firent grandes armes,
Cela demeure a ceulx qui les vacarmes
Du pas friant ont a force exploictez,
Car ramener par escript exploictz telz
N'est bien mon cas ; ce me sont lectres closes.
A texte rond n'est besoing mectre gloses. (p. 180-181)

Ornements poétiques et humour manifestent le recul de l'historien sur son objet à l'occasion de ces brefs romans d'amour, que ce recul soit temporel (*o tempora ! o mores !*), ce qui permet de ne pas associer la monarchie française contemporaine à ces pratiques condamnables, ou bien que ce recul soit méthodologique, car le rire châtie aussi bien que l'invective (*castigat ridendo mores*) tout en alliant *placere* et *docere*. La dimension poétique (y compris – et peut-être surtout – parodique) de ces épisodes amoureux racontés par Cretin est manifeste dans le passage déjà cité où il dénonce la polygamie d'un des fils du roi Lothaire. En effet, parmi les arguments et autres *topoi* humoristiques misogynes figure une citation extraite du *Grand Testament* de Villon :

Se le mary sus la femme crie, elle
Lui scet chanter si haulte kyrielle
Qu'il dict le mot que Villon ne nya.
Quel mot ? *Heureux l'homme est qui rien n'y a*³⁵⁵ ! (p. 538)

La source poétique, dans ces passages traitant des femmes et de l'amour, se substitue aux autorités historiographiques. Ces écarts méthodologiques, thématiques et stylistiques mettent en valeur la figure de l'écrivain réalisant une œuvre totale. De fait, le récit historiographique s'ouvre à

³⁵⁵ « Bien eueux est qui rien n'y a » est le refrain d'une double ballade du *Testament* où le poète fait la satire du sexe féminin et énumère des exemples antiques de héros perdus par leur amour des femmes (Villon, *Lais, Testament, Poésies diverses, op. cit.*, p. 120-122). C'est peut-être ce rapprochement burlesque des histoires mythologiques et de la satire qui poussa Cretin à citer ce vers.

la poésie, à la gratuité et la familiarité du plaisir partagé entre écrivain et lecteur. Bien que de taille très réduite, ces passages destinés à la *delectatio* du lecteur – sortes de pauses récréatives entre l'enchaînement des faits, guerres, conquêtes et trahisons qui parcourent l'histoire de France – sont comparables dans leur vocation au long roman d'amour de Pâris et d'Enone, avant que, par le jugement des déesses, le sens de l'histoire et de son écriture ne rattrape, chez Lemaire, les jeunes gens. Pour revenir à Cretin, celui-ci indique explicitement que, de source de savoir, le récit historiographique devient, de façon encore très circonscrite, « passetemps ». C'est ce que révèle un passage dénonçant la lubricité des moines de l'église de Saint-Martin, à Tours :

Icy endroit entendz mectre, par forme
De passetemps, ung petit incident. (p. 539)

L'extrait revêt ensuite toutes les apparences de la digression. Dans ses premières lignes, elle se présente comme un « passetemps », un conte, avec son ouverture traditionnelle, rédigé pour le seul plaisir du lecteur :

Advint ce temps merueilleux accident :
Comme ung estat parfoiz se scandalize,
Les moynes, lors desservantz a l'eglise
De saint Martin, en la ville de Tours,
L'amour de Dieu ayantz mys aux destours
Par vanité mondaine et orgueilleuse,
Menerent vie infame et scandaleuse.
Ces appostatz pervers, irreguliers,
Prindrent habitz pareilz aux seculliers.
Que diroit on se tel vice laissoye
A reprimer ? Moynes porter la soye,
Boucles d'argent pour soulliers falerer,
Bagues aux doigtz, esse ordre a tollerer ?
Porter, au lieu d'estamine en chemise,
Fine hollande a corps et manche myse ?
Pour la tonssure, accoustrer les cheveulx
En perruquetz, sont ce point lasches veulx ?
Pour livres veoir, manier dez et cartes,
Et pour jeusner, pasteuz, flacons et quartes ?
Pour continence et chasteté tenir,
A pain et pot putains entretenir,
Et, pour chanter au chœur la psalmodye,
Rire et baver ? – Je supplye qu'on me dye
S'il advenoit qu'en cestes regions
Tel train fut veu en nos religions,
Se devroit pas impugner telle chose ? (p. 539)

Cette digression sur le vice des moines ouvre l'histoire, de style rude, aux effets de la première et de la seconde rhétorique, tels que les rimes équivoques, allitérations, ou questions oratoires notamment. Ces effets soulignent la charge morale de cette digression, qui n'est finalement pas

qu'un « passetemps ». Elle est assumée par une première personne qui délimite clairement ce projet, ici au moyen d'une *excusatio* :

Excusez moy s'escire une touche oze :
Ce fut bien faict mendiantz refformer,
Mais cause y eut de matiere former
Sur possidentz, et mieux desserrer bourses
Que les bissacz. Ce sont choses rebourses
Moynes souffrir, ainsi apostolantz,
Matins et soirs tant estre a potz tastantz
Qu'aulcuns ont nez a fleur et poulce d'aulne,
Sy diappré du vermillon de Beaulne,
Qu'onq ne fut mieulx (cela puis bien pleuvyr)
Enluminé B de BEATUS VIR. (p. 539-540)

Rimes équivoques, périphrases humoristiques (« le vermillon de Beaulne » pour le vin) ou comparaison héroï-comique (le rubicond de l'ivresse devenant une enluminure de manuscrit religieux) concourent à entretenir le divertissement du lecteur, guidé par un rhétoricien mettant en avant les moyens de la première et de la seconde rhétorique pour compléter son récit historiographique, le rendre total dans ses registres, ses styles, et ses vocations. À la faveur des effets rhétoriques soutenant le blâme des moines et de l'*excusatio* mettant fin à la digression, la première personne de l'historiographe devient le garant d'une morale excédant son rôle de simple collationneur de sources historiques. C'est un rôle que Lemaire, on l'a vu, exploite largement ; néanmoins il faut souligner, chez Cretin, l'aspect digressif de ces interventions éthiques, qui prennent le prétexte d'un *placere* (humour misogyne ou récit proche du fabliau) pour formuler un *docere*. Histoire et « passetemps » cohabitent, mais ce dernier est, *in fine*, encore au service de l'édification du lecteur.

Cela change avec Jean Marot : la digression ne fait plus reposer sa gratuité et le plaisir qu'elle procure au lecteur sur un prétexte moral. Un exemple tiré du *Voyage de Venise* en témoigne. Après les femmes et les moines de Cretin, sujets traditionnels de moqueries et de blâmes moraux, Marot s'intéresse aux fous, et en particulier à la figure de Triboulet. Alors que l'historiographe évoque par une hypotypose le bruit, la poussière et les dégâts causés par l'artillerie française au château de Pesquières, il oriente son récit vers la description de l'attitude de Triboulet – le fou de Louis XII mais dont le nom en vient rapidement à désigner, par antonomase, n'importe quel fou³⁵⁶ – qui emblématise la peur ressentie par tous :

Le Roy va arriver et adonc de plus belle
Faict bruyre ses canons de sorte si cruelle
Qu'il n'y avoit souldart, oyant telle tempeste,

³⁵⁶ Voir Berthon, « “Triboulet a frères et sœurs” – Fou de cour et littérature au tournant des XV^e et XVI^e siècles », art. cité, et dans notre premier chapitre, l'étude de son épitaphe par Jean Marot.

Que dessus les carneaulx osast monstrier la teste.
 Le feu corrusque en l'aer, la fumee obumbroye,
 Le son gens espo[u]vante et la pierre fouldroye.
 Triboulet, fol du Roy, oyant le bruit, l'horreur,
 Couroit parmy la chambre, eut si grande fraieur
 Que soubz ung lict de camp, de peur, s'est retiré
 Et croy qu'encor y fust qui ne l'en eust tiré.
 N'est de merveille donc si saiges craignent coups,
 Qui font telle tremeur aux innocens et foulx. (v. 3087-3098)

Au tableau apocalyptique de la guerre succède une scène de farce où le fou se cache sous un lit – objet prosaïque s'il en est et bien maigre protection. La jointure entre ces deux moments, ces deux registres, est réalisée par un écho sonore (proche de la rime batelée et équivoque) entre « fouldroye » et « fol du Roy », ce qui accroît le burlesque de la scène de Triboulet. De même, la juxtaposition des groupes prépositionnels introduits par « de » au vers 3095 (« ung lict de camp, de peur »), même si leurs fonctions diffèrent (complément du nom et complément circonstanciel de cause), renforce l'écart burlesque entre la réalité de la guerre et l'attitude farcesque du personnage sur lequel l'historiographe porte son attention. L'irruption de la première personne au vers 3096 crée une connivence entre historiographe et lecteur qui participe à l'humour de ce passage. Marot cependant lie cette scène comique au reste de son récit historiographique en dégagant une morale fondée sur la comparaison des « saiges » et « innocens et foulx », et qui justifie la peur des uns par rapport à l'attitude de l'autre. Mais cette morale et ce lien avec le reste du texte historiographique sont bien ténus en comparaison de ce que fera Cretin dans sa *Chronique françoise*. Du point de vue de la technique narrative de Marot, cette scène de Triboulet est d'abord une forme de métonymie : il s'agit de raconter la peur d'une personne pour témoigner de celle de l'ensemble des « souldarts ». Mais elle devient une véritable digression lorsque l'historiographe, rompant avec la logique chronologique et spatiale de son récit de campagne militaire, évoque la carrière de ce bon serviteur, en en faisant l'éloge paradoxal :

Triboulet fut ung fol de la teste escorné
 Aussi saige à trente ans que le jour qui fut né ;
 Petit front et gros yeulx, nez grant, taillé à voste,
 Estommac plat et long, hault dos à porter hote,
 Chascun contrefaisoit, chanta, dança, prescha
 Et de tout si plaisant, qu'onc homme ne fascha. (v. 3099-3104)

L'exercice lucianesque rompt cette fois totalement avec le projet historiographique de Marot, qui souligne – avec une autorité qui n'est pas, en l'occurrence, dépourvue de malice – l'aspect digressif de ce passage au vers suivant : « Retournons au propos ! » (v. 3105). Le portrait de Triboulet n'est pas dénué d'humour, puisqu'il met en valeur la difformité du personnage, son goût pour les plaisirs de la table (à travers la description comique de l'estomac, c'est-à-dire le

torse) et les plaisirs féminins (la taille du nez étant traditionnellement associée à celle du membre viril). De même que sa fonction à la cour consiste à divertir, recréer, de même le texte revêt ici une vocation « plaisant(e) » qui n'est pas complètement détachée du projet historiographique qui guide la composition du *Voyage de Venise*, et qui en pointe un des aspects latents et trop souvent masqué par la teneur informative et épideictique du récit de campagne. En d'autres termes, Jean Marot met en valeur avec Triboulet le seul *placere* de ses vers³⁵⁷, qui ailleurs est associé à d'autres fonctions (*docere, laudare*) ou effacé par elles.

De fait, le fou et l'écrivain de cour partagent cette fonction de divertissement, de « passetemps », pour reprendre le mot de l'« Épitaphe de Triboulet » figurant dans *Les Deux Recueils*. En l'étudiant avec les épitaphes de Clément portant également sur des figures de fous ou comédiens, nous avons souligné combien le texte de Jean se voulait ludique par rapport aux épitaphes du fils, nourries de l'enseignement érasmien sur la folie du monde et de la pensée évangélique reproduisant la gélodacrye de la mort du Christ. À la faveur du rapprochement du passage du *Voyage de Venise* évoquant la peur comique du fou, il est possible d'aller plus loin dans la lecture de l'« Épitaphe de Triboulet » et de voir dans cette figure de courtisan divertissant et zélé un masque du poète :

Le roy adonc me fit seoir à sa table,
Où luy donnay maint passetemps notable.
Oncques homme qu'il eust en son service
Ne fist si bien comme moy son office.
Les monts passay avec luy sans esmoy
[...]
L'an mil cinq cens et neuf, lors qu'il vainquit
Veniciens, et ses terres conquist. (v. 17-21 et 25-26)

Rien ne distingue, dans ces vers où la folie de Triboulet n'apparaît pas, la place privilégiée du poète de cour auprès de Louis XII de celle du fou et amuseur officiel. Proximité, fidélité et accompagnement de Louis XII en campagne sont des traits communs au fou et au poète, qui se fait à l'occasion moins savant et plus divertissant. Par cette digression du *Voyage de Venise* et le rapprochement humoristique mais non dénué de vérité avec le rôle du fou auprès du roi, Jean Marot ouvre l'historiographie au « passetemps », au pur plaisir de la lecture. L'écriture historique – mais aussi, on le verra bientôt sous François I^{er}, toute écriture courtisane – ne se doit plus seulement d'être édifiante ou encomiastique, elle est aussi, et de façon de plus en plus importante, récréative³⁵⁸.

³⁵⁷ Le choix d'une forme versifiée, au détriment de la prose, peut aussi se comprendre dans cette tension de l'histoire vers le *placere*.

³⁵⁸ Déjà, par rapport à celles du grave Chastelain, les œuvres de Molinet comprennent des pièces familières ou comiques en contrepoint de son travail de chroniqueur et d'encomiaste – rappelons l'exemple de la

Qu'en est-il de cette évolution dans le *corpus* historiographique de Clément Marot ? La taille réduite des poèmes relatant des faits historiques ou concourant à la propagande royale ne permet guère l'introduction de digressions valorisant l'aspect purement récréatif du texte ; de même la minceur du *corpus* historiographique de Clément Marot ne permet pas réellement de sonder cette pratique. Tout au plus peut-on y rattacher le rondeau XXXIII « De ceulx, qui alloient sur Mulle au Camp d'Attigny », qui évoque avec humour les spectateurs des exercices du camp et se moque de leur attitude bravache. Le jeune historiographe détournait son regard du camp pour rencontrer celui d'autres spectateurs, mais qui s'imaginent volontiers soldats héroïques. La première strophe est ainsi un pastiche de récit historiographique :

Aux champs, aux champs, Braves, qu'on ne vous trousse,
 Prenez Harnoys, l'Arc, la Flesche, la Trousse
 Pour vous deffendre en Haynault, ou Milan,
 Et gardez bien d'y empoiner mal an,
 Car le drap d'or bien peu sert, quand on poulse. (v. 1-5)

Engagement de la voix poétique dans son témoignage au moyen des exclamations, énumération des armes et références historiques telles que l'entrevue du camp du Drap d'Or rattachent ces vers au style historiographique conventionnel. Ce pastiche qui, on l'a vu, n'est ironique qu'envers les faux braves, permet à Marot de composer son récit de campagne au moyen d'une anecdote humoristique. Le vrai récit des combats et entraînements n'apparaît qu'en filigrane de cette « petite histoire », celle des petites gens qui ne viennent pas en cheval mais sur des mules et qui ne font pas réellement la guerre. Leur petitesse et leurs fanfaronnades suggèrent le sérieux et l'honneur des vrais soldats, mais Marot choisit de passer par le contrepoint humoristique de cette réalité pour accomplir son devoir. Le fait que ce poème joue de ce flottement entre ironie portant sur les uns et discours rapportés non soutenus par le poète, ou encore le fait qu'il ne donne pas explicitement sa morale (comme on le verrait chez Cretin), ou ne se présente pas au sein d'un récit historiographique comme une digression aux bornes définies (ce qui était le cas chez Jean Marot) a pu en compliquer la lecture et autoriser des interprétations subversives. Mais à la lumière de l'étude de la digression du *Voyage de Venise*, ce rondeau, que *L'Adolescence clémentine* situe juste après « De la veue des Roys de France, et d'Angleterre, entre Ardres, et Guynes », qui relate l'entrevue du Camp du Drap d'Or (d'ailleurs évoqué au vers 5 du rondeau XXXIII), s'apparente à

« Complainte d'ung gentilhomme à sa dame », entièrement construite sur des équivoques sur le mot « con » (*Les Faictz et dictz, op. cit.*, t. II, p. 729-731), mais aussi, plus étroitement lié au travail historiographique, « Le Jeu de Palme » (*ibid.*, t. I, p. 255-257) qui transfigure la révolte des Gantois, en 1488, en jeu. Chez Rabelais le comique et la parodie s'effectuent à un degré supérieur puisqu'ils serviront entre autres à se moquer, avec Lucien, de toutes les mauvaises façons d'écrire l'histoire.

une anecdote divertissante, non dépourvue d'un éloge sous-jacent des vrais combattants, au sein d'un plus vaste récit de campagne de vocation clairement épидictique.

La véritable innovation de Clément Marot consiste surtout à inverser les proportions du plaisir (« passetemps ») et de l'éloge ou de l'enseignement historique dans ses œuvres courtoises. En effet, dans la description du projet poétique de *L'Adolescence clémentine* formulée dans l'épître liminaire aux « enfans d'Appollo », le « passetemps » est ce que le lecteur est sûr de trouver à défaut des lectures à plus haut sens ou autres maladrotes poétiques de jeunesse : « et que le pis, que vous tirerez de ce livre, soit passetemps³⁵⁹ » (p. 18). Contrairement aux récits historiques des Rhétoriciens, la poésie de Clément donne la primauté au *delectare* sur le *docere* :

Lisez hardiment, vous y trouverez quelcque delectation : et en certains endroictz quelcque peu de fruict. (p. 17)

De fait, le « passetemps » est tout ce qui n'est pas « fruict » : cette séparation³⁶⁰, qui exige évidemment de la distance face à sa rhétorique de l'humilité, permet cependant de comprendre que si les poèmes historiographiques de Clément ne portent guère au *placere*, comme ses prédécesseurs semblaient pourtant en ouvrir la voie, c'est parce que cette vocation de la poésie courtoise se trouve ailleurs, sans doute même partout ailleurs. La primauté du plaisir poétique, que ses prédécesseurs ont introduit dans l'historiographie, en occulte bientôt chez Marot l'enseignement, mais sa gratuité sauve et conforte même la possibilité de la poésie épидictique. Cette scission à présent très nette entre « fruict » et « delectation » est notamment illustrée par

³⁵⁹ Un article de Jean-Max Colard revient brièvement sur cette notion de « passetemps » comme plaisir poétique gratuit avant de proposer une lecture de *L'Adolescence clémentine* reposant sur une autre acception du terme, celle du temps qui passe, qui se déploie sous les yeux du lecteur : « L'écriture comme "passetemps" », dans *Clément Marot, L'Adolescence Clémentine*, éd. Simone Perrier, Actes de la journée d'étude du 8 novembre 1996, *Cahiers Textuels*, 16, 1997, p. 81-92.

³⁶⁰ Chez Jean Marot, dans le prologue de *La Vraye disant Advocate des dames*, « fruict » et « saveur » sont indissociés et participent tous deux du « passetemps » que le poète s'efforce d'offrir (mais qui est aussi une figure stratégique de modestie) : « En me prosternant, en treshumble reverence et humilité, au devant des piés de vostre haulte seigneurie, [ce petit livret] je vous dedie, presente et sacriffie, vous suppliant tres humblement que, sans avoir regart à l'incapacité et basse condition de l'acteur d'icelluy, il vous plaise de vostre grace le prendre en gré et en recueillir ce peu que trouverez melliflu et de savoureuse digestion : et le reste, subject à correction, relinquir et delaisser comme chose infructueuse et mal cultivée, plus procedant de puerille invencion et barbare facture que de haulte ymaginative, quadrée ne exquise taille. En quoy faisant, ma tressouveraine et redoubtée dame et princesse, vous obligerez de tant plus mon cuer, corps, sens, voulloir, propos et petit sçavoir, à travailler, estudier et mettre paine à faire chose où vostre haultesse et magnanimité puisse prendre recreation, passe temps et delectation. » (*Les Deux Recueils*, op. cit., p. 95). On retrouve cette distinction dans les deux tercets de la traduction du premier sonnet de Pétrarque : « Si voy je bien maintenant & entendz / Que longtemps fus au peuple passetemps, / Dont à part moy honte le cuer me ronge : / Ainsi le fruict de mon vain exercice / C'est repentance, avec honte et notice / Que ce qui plaist au monde n'est que songe. » (*OP2*, p. 494-495, v. 9-14).

« L'Adieu envoyé aux Dames de Court, au moys d'octobre mil cinq cents trente sept³⁶¹ ». En effet, le poète y oppose les plaisirs des femmes ou de la musique – thème et art traditionnellement proches de la poésie, en particulier des pièces marotiques badines et chantées – de son devoir d'accompagner le roi pour le Piémont, récemment repris aux Impériaux :

Adieu la Court, adieu les Dames,
Adieu les filles, & les femmes,
Adieu vous dy, pour quelcque temps,
Adieu voz plaisants passetemps,
Adieu le bal, adieu la dance,
Adieu mesure, adieu cadence,
Tabourins, Haultboys, & Violons,
Puis qu'à la guerre nous allons. (v. 1-8)

Le devoir du poète courtisan, qui est de partir en campagne militaire avec son roi, s'oppose aux loisirs de la cour, auquel le poète non seulement prend part mais aussi qu'il entretient par ses vers alliant motifs amoureux et dimension musicale. L'idée que la poésie de cour est, en soi, un « passetemps » justifiant la lecture – et se substituant donc à la mission didactique ou encomiastique du poète courtisan – est plus sensible dans la deuxième étrenne à madame du Gauguier³⁶² :

Pour vostre estreine, qui vaille,
Je vous baille
Tant d'esbats, & passetemps,
Que de celluy, que j'entends,
Ne vous chaille.

Cette étrenne repose sur les différentes acceptions du mot « passetemps » : le poète souhaite tout d'abord à la dame un loisir, synonyme d'« esbats » ; mais il désigne aussi, métapoétiquement, les vers badins et récréatifs que Marot « baille » précisément à cette dame. Enfin, le terme de « passetemps » renvoie aussi, non sans connivence entre le poète et la dame (« j'entends »), au plaisir sexuel (connotation qui ne fait qu'affleurer dans « L'Adieu envoyé aux Dames de Court ») : mais ce plaisir est alors surpassé par celui que procurent les vers.

En somme, de Cretin à Jean Marot, puis du père au fils, l'historiographie accueille l'anecdote d'abord édifiante, puis proposée à titre de pur passe-temps récréatif. Le plaisir poétique de la « petite histoire », contrepoint ludique aux hauts faits – et qui souligne ainsi leur grandeur, préservant la vocation encomiastique de l'écrivain – accompagne l'enseignement, le facilite, selon les règles antiques du *placere et docere*, mais il prend aussi son autonomie par rapport à la mission didactique de l'historiographe, si bien que, chez Clément, il devient la tâche première de l'écrivain de cour, derrière les obligations historiographiques du poète en campagne.

³⁶¹ OP2, p. 137.

³⁶² *Ibid.*, p. 383, XLII « A elle mesmes ».

- **Le poète comme acteur burlesque de l'histoire**

DU SUJET REGARDÉ AU SUJET REGARDANT

Le divertissement, qui repose sur des anecdotes ou autres récits burlesques, témoigne d'une mutation de la fonction accordée à la poésie de cour : sa grandeur ne réside plus dans son sujet mais au contraire dans la gratuité du plaisir qu'elle procure, au-delà voire en dépit du sujet. Avec Cretin, mais surtout de l'un à l'autre Marot, la grande histoire est parfois éloignée, au profit de moments de pur « passetemps ». Choisis et mis en scène par le poète, ils mettent en valeur, à nouveau, le « je » qui se permet de telles digressions ou qui a été témoin de ces anecdotes divertissantes. Peu à peu, la grande histoire est envisagée par le prisme de la subjectivité du poète, jusqu'à ce que cette subjectivité se révèle le seul sujet du poème historiographique ou de propagande.

La position de l'acteur souffrant en contexte de tragédie collective avait déjà été solidement mise en place par Christine de Pizan et Alain Chartier. Mais Defaux³⁶³ évoque le glissement de la primauté, au centre de l'œuvre courtoise, du sujet regardé au sujet regardant dans les *Prières sur la restauration de la santé de Madame Anne de Bretagne Roïne de France*³⁶⁴, rédigées par Jean Marot en 1512 alors qu'Anne est gravement malade, et fait de cette œuvre le pivot de cette évolution. Dans ce poème, Jean relate le miracle de la guérison d'Anne, qui intervient après que Noblesse, Eglise, Labeur, Charité, Foy et Espérance aient exprimé leurs lamentations sur le sort de la reine. Jean, l'acteur, se présente de façon récurrente comme le témoin particulièrement accablé de la maladie d'Anne. Le glissement du sujet regardé au sujet regardant permet d'une part de garantir la vérité des faits, de leur interprétation et de l'éloge qui les accompagne. C'est ce que Defaux et Mantovani démontrent dans l'introduction aux *Deux Recueils* au sujet des *Prières* : à l'occasion de la maladie de sa protectrice, Jean Marot devient témoin souffrant, tout entier engagé dans un témoignage portant aussi bien sur les faits que sur lui-même. Même au cœur du songe, Marot est encore accablé par la douleur et son rôle ne se réduit pas à un simple observateur, ou scribe de propos entendus (contrairement à ce que suppose le cadre-type du songe) :

Moy sommeillant en desolation
Ce nonobstant que j'eusse portion
De telz douleurs : oyant leurs cueurs crouller,
Contraint je fuz les larmes distiller.
Lors me sembla que je me transportay
Avecques eulx, où ma douleur portay
Le myeulx que peu, cuidant cacher et taire
Ce dont ne peult l'œil estre secretaire.

³⁶³ « Une poétique d'historiographe... », art. cité.

³⁶⁴ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 120-154.

Ainsi marchant, de riens ne m'enqueroye,
Craignant d'ouyr ce que ne desiroye. (v. 67-76)

Parce que le poète est inquiet, triste, il devient un membre à part entière de la procession menée par les allégories. Le moi écrivant et le moi objet de l'écriture concordent, à travers une forme de transparence que garantit le langage venu du cœur. D'autre part, cette évolution donnant la primauté au sujet regardant plus qu'au sujet regardé confère une gratuité à la poésie qui permet d'en révéler tout l'art et toute la potentialité récréative. Cornilliat explique cela dans un article sur les « Liens entre "éthique" et poétique³⁶⁵ », en prenant également l'exemple des *Prières* de Marot. L'écrivain donne à voir un miracle (ou un songe) à sa princesse de façon à la délecter, à lui faire revivre ce qu'elle connaît (puisque c'est elle qui l'a vécu) mais en tant que spectatrice. En effet, si Marot présente son poème comme la coïncidence de la guérison de la Reine avec son songe, pour autant il affirme dans la préface l'avoir écrit après coup, en un temps de « joyeux repos » (p. 120). Plus qu'une œuvre de circonstance, il donne donc un échantillon de son art, de sa plume qui aurait, quoi qu'il arrive, travaillé pour sa protectrice. De plus, poursuit-il, sa présence à l'événement atteste la position privilégiée du poète, qui n'aurait pu avoir ce songe sans son zèle : ce retour à l'*étbos* du témoin souligne le mérite du serviteur. Or, à l'inverse, Jean Marot en tant que poète rappelle que son seul mérite est d'avoir été lu par la reine :

D'une part, l'auteur a un certain mérite, mais ce n'est pas un mérite d'écrivain ; de l'autre il est écrivain, mais n'a aucun mérite : n'osant même plus se faire fort de « delecter » sa maîtresse, il s'estime heureux qu'elle lui accorde sa grâce. Ainsi se profile, modestement, l'une des vérités dont Clément Marot, puis Ronsard, oseront parfois entretenir les princes : il n'y a aucune raison d'écouter un poète, et c'est pour cela même qu'on le fera. (p. 311)

Cette évolution aux doubles conséquences (vérité et gratuité de la poésie) dont témoignent les *Prières* se retrouve parfaitement dans l'œuvre de Clément, moins cependant dans son œuvre historiographique – qu'elle contribue précisément à amenuiser jusqu'à la réduire aux pièces brèves explicitement commandées par François I^{er} – que dans les autres poèmes qu'il adresse à la cour, au roi, et où il se raconte pour divertir son lecteur. Cornilliat donne une illustration du recul du sujet historique au profit de la valorisation de l'auteur dans *Sujet caduc Noble sujet*³⁶⁶, à propos de l'épître XXIV de *La Suite* « Au Roy » : dans ce poème, le fils Marot écrit sur le père qui écrit sur Louis XII... Ce procédé « entonnoir » valorise l'écrivain, le point de vue du fils, et écarte la grande histoire. C'est aussi une façon pour Clément Marot, poursuit Cornilliat, de se saisir de l'écart entre la parole royale et son application afin de mettre en évidence l'écart de la pratique poétique entre lui et son père : le fils écrit la petite histoire d'un père attaché à la grande, au service d'un prince, alors que Clément est plutôt au service de la poésie – dans la large mesure où celle-ci est goûtée

³⁶⁵ *Poétiques de la Renaissance, op. cit.*, p. 301-320, repris dans *Sujet caduc, noble sujet, op. cit.*, p. 613-624.

³⁶⁶ *Sujet caduc, noble sujet, op. cit.*, p. 960-965.

par le prince. L'importance du récit véridique des faits cède désormais la place à la personnalité du poète, familière et virtuose, dont la proximité, voire la liberté avec le roi font reposer sur de nouvelles bases la véracité de l'éloge royal. Cette mutation se rattache au transfert de la gloire examiné plus haut, du sujet à son poète, favorisé par la diffusion imprimée des textes et la popularité qu'elle confère à Clément notamment. L'autorité personnelle dont jouit désormais le poète, indépendamment de son sujet épideictique, qu'elle repose sur le savoir historique, la technique poétique ou la familiarité avec les grands, ne cherche cependant pas à concurrencer celle du monarque, et s'exprime donc d'abord sous les traits humoristiques de la plus grande humilité.

Cependant, contrairement au *corpus* historiographique de Jean Marot, il y a finalement assez peu d'exemples où Clément narre un grand événement à partir de son unique ressenti³⁶⁷ : ce sont plutôt les petits faits dans lesquels il se met en scène, qu'il s'agisse d'un vol commis par son valet ou d'une épître perdue lors d'un jeu à la cour. À la limite peut-on citer la première élégie de *La Suite* évoquant le désastre de Pavie, écrite à la première personne par un prisonnier qui est moins un combattant défait qu'un amant désespéré de la séparation avec sa dame. Le débat entre « Doubte » et « Ferme amour » rappelle celui des allégories de l'« Epistre du Despourveu », où c'était bien le jeune Marot qui hésitait à prendre la plume pour solliciter le service de Marguerite – une autre dame. Mais l'hésitation semble ici renvoyer à l'indicible que constituent la défaite de Pavie et l'emprisonnement du roi. Le registre amoureux sert de voile pour aborder un sujet douloureux. Ainsi, la blessure au bras n'a d'importance que dans la mesure où elle aurait pu empêcher l'écriture de l'épître amoureuse :

Non pas le bras, dont il a de coustume
De manyer ou la Lance, ou la Plume :
Amour encor le te garde, & reserve,
Et par escriptz veult que de loing te serve. (v. 81-84)

De même, le *topos* de l'amant au cœur prisonnier de sa dame trouve ici une actualisation toute particulière :

Finallyment avecq le Roy mon maistre
Delà les Monts Prisonnier se veit estre
Mon triste corps navré en grand souffrance :

³⁶⁷ D'une certaine façon, comme le suggère Anna Slerca dans son article « Intorno alle fonti della "Chronique françoise" (1515-1525) di Guillaume Cretin » (*Studi Francesi*, 1993, XXXVII-2, p. 221-242), la *Chronique françoise* de Cretin met aussi l'accent, au même moment, sur les acteurs de l'histoire (leurs vertus, les motifs qui ont provoqué leurs actions) au détriment d'une compréhension plus large des enjeux politiques des événements historiques : « In particolare, nella sua cronaca sono posti in secondo piano, o sono francamente omessi, gli aspetti di tipo politico, giuridico, economico o sociale, a favore principalmente dell'elemento umano : i sentimenti, la psicologia degli attori della storia sono interpretati e analizzati dal poeta. » (p. 223).

Quant est du cuer, long temps y a qu'en France
 Ton Prisonnier il est sans mesprison.
 Or est le corps sorty hors de Prison :
 Mais quant au cuer, puis que tu es la Garde
 De sa Prison, d'en sortir il n'a garde :
 Car tel Prison luy semble plus heureuse,
 Que celle au corps ne sembla rigoureuse :
 Et trop plus ayme estre serf entre tes mains,
 Qu'en liberté parmy tous les humains. (v. 85-94)

Le développement du motif courtois occulte encore la pénible réalité politique de l'emprisonnement du roi. On retrouve ce parallèle des blessures réelles et amoureuses à la fin de l'épître³⁶⁸. L'épistolier explicite ce parti pris thématique de la petite histoire auquel il joint une justification du style bas en alléguant une raison conjoncturelle :

C'est à ses gens [d'Espagne] à coucher par hystoires,
 Et c'est à nous à toucher par escriptz
 D'un piteux stile infortunes, & cryz.
 Ainsi diront leurs Victoires apertes,
 Et nous dirons noz malheureuses pertes.
 Les dire (helas) il vault trop mieulx les taire,
 Il vault trop mieulx en ung lieu solitaire,
 En Champs, ou Boys pleins d'Arbres, & de fleurs
 Aller dicter les plaisirs, ou les pleurs,
 Que l'on reçoit de sa Dame cherie. (v. 103-113)

La poésie amoureuse, à laquelle s'ajoutent ensuite des plaisirs bucoliques, doit faire oublier les peines présentes : « en ce plaisir le temps nous passerons » (v. 124). Le « passetemps » poétique n'est plus un luxe de récréation ajouté à l'historiographie, c'est une nécessité pour supporter un état critique personnel et national. Mais dans cette « Première Elegie en forme d'Epistre », la première personne du prisonnier – témoin et acteur de l'histoire – est un masque : peut-être celui d'Antoine Pastoureau selon les notes de Defaux³⁶⁹, ou bien celui de François I^{er} qui compose aussi des lettres d'amour depuis sa cellule madrilène. Cela témoigne à la fois de la fidélité du poète à son roi mais aussi du pouvoir de la fiction amoureuse pour rendre compte d'une réalité politique catastrophique – d'une façon qui n'est pas sans rappeler le geste de Lemaire dans les *Epîtres de l'Amant vert*, où le deuil et ses conséquences politiques et personnelles sont abordés sous

³⁶⁸ « Amour a fait de mon cuer une bute, / Et Guerre m'a navré de hacquebute : / Le coup du bras le montre a veue d'œil : / Le coup du cuer le monstre par son dueil : / Ce nonobstant celluy du bras s'amende, / Celluy du cuer je le te recommande. » (v. 159-164). D'un point de vue historique, Pavie avait vu le triomphe des arquebuses à croc espagnoles, innovation technologique qui avait dépassé les piquiers et lanciers et balayé la longue supériorité française en matière d'artillerie. Bouchet et Champier s'en font l'écho (Bayard et La Trémoille sont tous deux morts d'un coup d'arquebuse) mais aussi ici Marot, d'une façon plus discrète.

³⁶⁹ *OP1*, p. 642-643.

le masque de l'humour et du perroquet épistolier³⁷⁰. Chez Marot, le masque se fait plus transparent, au point que l'on a pu penser que le poète a effectivement été présent à Pavie...

À cette exception près, quand il s'agit de l'histoire nationale, le « je » de Marot s'élargit volontiers pour devenir un « nous », celui d'un porte-parole populaire, chrétien. Mais surtout, sa place dans l'histoire devient autre que celle du simple témoin et scribe. Avec les Marot, au moyen de la forme épistolaire (dans son acception large, qui comprend donc « La Première Églogue en forme d'Épître » de Clément voire les deux heureux voyages de Jean), le poète qui dit « je » fait donc passer le centre de l'écriture de l'histoire du sujet regardé au sujet regardant (que celui-ci soit singulier ou collectif). Mais on pourrait ajouter que le poète devient aussi sujet actant, personnage à part entière d'une histoire qui ne se construit plus seulement autour de lui mais avec lui, ou du moins qui a des conséquences immédiates sur sa personne et son statut de poète courtois. Ainsi, la « petite histoire » divertissante, digression pour Cretin ou Jean Marot, devient un principe méthodologique et stylistique pour Clément ; croisée avec l'importance croissante de la dimension testimoniale dans l'histoire, ce goût pour les petites histoires favorise une nouvelle écriture où le poète est au centre cette fois d'un micro-récit de campagne, qui met de nouveaux moyens en place pour rendre compte de la difficulté de l'expédition et de la noblesse du prince qui la dirige.

REQUÊTES MAROTIQUES

Chez Jean mais surtout chez Clément, le découpage des campagnes militaires ou récits de voyages en courtes pièces – qu'elles soient dispersées dans un recueil ou cousues dans un même texte exploitant les ressorts de la *variatio metrica* – permet des jeux de contrepoint portant sur les registres ou la focalisation. Ainsi peuvent se comprendre les rondeaux et épîtres consacrés à des requêtes du poète en campagne. La demande personnelle d'argent ou de cheval se rattache en effet naturellement à ces récits d'expédition qui délaissent de plus en plus, avec les Marot, l'exigence d'exhaustivité et du haut style encomiastique pour un compte rendu revendiquant ses lacunes, reposant sur l'humilité du témoin, favorisant le plaisir du lecteur et déplaçant les lieux de l'éloge princier. Ces requêtes sont l'occasion de présenter les conditions concrètes de la campagne militaire, ses difficultés prosaïques, qui font ressortir par contrepoint les exploits des vrais héros³⁷¹. La présentation burlesque du poète crée un lien de familiarité avec le protecteur, dont la

³⁷⁰ À nouveau, Marot répond peut-être ici aussi à la *Concorde des deux langages* et à la scission entre les tutelles de Vénus et de Minerve qu'elle établit. Il reste que cette réponse est un *hapax* dans l'œuvre de Clément, qui range en outre ce poème avec des élégies (occultant donc le rôle de Minerve).

³⁷¹ Pour Goyet (« Qu'est-ce que l'idée d'un texte ? (littérature *versus* rhétorique) », dans *What is Literature ? France 1100-1600*, éd. François Cornilliat, Ulrich Langer et Douglas Kelly, Lexington (Kentucky), French

bienveillance et le goût pour la poésie badine constituent de nouveaux motifs d'éloge. Ceux-ci, on l'a vu, apparaissent à la faveur de l'humanisme, qui remplace la louange du militaire par celle du lettré. Cette substitution est imparfaite chez Jean Marot, mais elle s'accomplit avec Clément, et semble en partie reposer sur les talents poétiques de François I^{er} lui-même et l'importance qu'il accorde à cet art à sa cour. Non sans évoquer d'autres poèmes dont certains ont fait l'objet de longues et brillantes études (telle que la « Ballade de Maistre Jehan Marot présentée à Monsieur le Tresorier Robertet³⁷² » ou « La Petite Epistre au Roy³⁷³ » de Clément), nous voudrions étudier ici les rondeaux XXXIII (« D'aller à pied ») et XXXIV (« A pié je suys ») de Jean³⁷⁴, dans lesquels il demande un cheval, le rondeau XXXIV de *L'Adolescence clémentine* (« Au Roy, pour avoir argent au desloger de Reins³⁷⁵ »), écrit en septembre 1521 à l'occasion du passage du roi dans la ville champenoise après la campagne du Hainaut, ainsi que les épîtres VIII et IX « pour le Capitaine Bourgeon. A Monsieur de la Rocque » et « pour le Capitaine Raison, audict Seigneur de la Rocque³⁷⁶ », sans doute fictives mais que l'on peut rattacher à la campagne du Hainaut par les thèmes abordés et la date de composition. Enfin, Marot fils quémante encore un cheval au nom du secrétaire du duc de Guise dans l'épître VI de *La Suite* (« Pour Pierre Vuyart à Madame de Lorraine³⁷⁷ ») et dans l'épigramme « Au Roy de Navarre³⁷⁸ » des *Œuvres* de 1538.

La requête d'argent ou de biens (tel que le cheval, qui nous intéresse ici particulièrement puisqu'il renvoie le plus souvent au contexte de la campagne militaire) adressée au protecteur est un *topos* de la littérature et, dans sa forme badine, a notamment été illustrée par Villon dans sa « Requête à Monseigneur de Bourbon³⁷⁹ ». La nouveauté, entrevue chez Jean et portée à son comble chez Clément, consiste à faire coexister micro-récit personnel et compte rendu historiographique – alors même que cette entreprise se délite à la faveur de pièces brèves puis par nécessité, devant la raréfaction des exploits ultramontains. On trouve un précédent de cette démarche dans la *Chronique françoise* de Cretin, mais avec des différences qui permettent justement de souligner la nouveauté marotique. En effet, au début du cinquième livre, l'historiographe

Forum Publishers, 1993, p. 33-52), la façon dont le texte passe ainsi d'une petite histoire explicitement présentée à la grande Histoire qu'il éclaire d'une nouvelle lumière est le propre de la littérature par rapport à la rhétorique, et fait de ces requêtes de véritables poèmes, susceptibles d'être analysés comme tels, en plus d'une première lecture rhétorique.

³⁷² *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 195-196.

³⁷³ *OP1*, p. 87.

³⁷⁴ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 80-81.

³⁷⁵ *OP1*, p. 153.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 88-91.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 297.

³⁷⁸ *OP2*, épigramme II, 67, p. 278.

³⁷⁹ Villon, *Lais Testament, Poésies diverses, op. cit.*, p. 328-330.

réclame des gages lui permettant de terminer dans de bonnes conditions la rédaction de sa vaste chronique :

Très humblement, Sire, je vous supplie
Considerer combien la force ploye
De moy qui suis le moindre des petitz,
Vos escolliers et simples apprentifz ;
Et mon labeur recepvez en mesme ordre
D'acception que s'il donnoit a mordre
Fruict savoureux, de bon et friant goust.
Vous plaise aussi avoir esgard au coust,
Ou myse est forte et recepte affoiblye :
Celuy est sot, comme on dit, qui s'oublye. (p. 372)

Formé à la rhétorique³⁸⁰, Cretin adresse une *petitio* humble quoique bien argumentée : s'il n'a pas besoin d'insister sur la possibilité et même la facilité avec laquelle le roi pourrait le rétribuer, en revanche il démontre la justesse de sa demande en valorisant son « labeur » « de bon et friant goust » et sous-entend même que c'est là une rétribution anticipée du salaire qu'il réclame (« vous plaise aussi avoir esgard au coust »). L'humble *éthos* de l'historiographe (« de moy qui suis le moindre des petitz ») sert ici à attirer la bienveillance du protecteur afin qu'il accorde plus volontiers la demande. Mais dans cet exemple comme dans les autres requêtes de Cretin³⁸¹, il convient de distinguer la mise en scène de l'écrivain (ou du chanoine) au travail et ses prosaïques nécessités lorsqu'il étudie et rédige son histoire de la présentation du poète comme véritable acteur de la campagne militaire, devant se déplacer et subvenir aux besoins de l'expédition en terres étrangères. À la faveur de cette distinction, l'humilité de la *captatio* de Cretin, qui appartient au temps de la rédaction de l'histoire, cède au burlesque des Marot, leur requête opérant, dans la diégèse (si l'on peut dire) du récit de campagne, comme un contrepoint humoristique.

Les rondeaux de Jean Marot « D'aller à pied » et « A pié je suys » ne sont pas inclus dans ses récits de campagne à proprement parler, quoiqu'ils s'y rattachent par leur thème : l'historiographe a besoin d'une monture pour se déplacer aux côtés de son roi. Même s'il est difficile de les dater, et donc de savoir à quel monarque s'adressent ces requêtes, le rondeau XXXIV, en évoquant la vieillesse du poète (« L'aage me faict ces maulx sentir », v. 6), suggère une date avancée quant à leur rédaction : sans doute est-il adressé à François I^{er}, à l'occasion de la campagne de Marignan. L'expression fait d'ailleurs écho aux vers du fils expliquant pourquoi Jean n'a pas pu terminer

³⁸⁰ Conventionnellement, de Servius à Fabri, la *petitio* comprend quatre moments : il faut montrer que celui à qui on formule la demande peut la satisfaire, justifier l'honnêteté de la demande, la formuler et enfin promettre rétribution. Érasme insiste en outre sur l'*éthos* de celui qui demande, qui doit être humble et, à l'occasion, peut avoir recours à l'humour (voir « Les épîtres de requête de Clément Marot », art. cité).

³⁸¹ Cretin est également l'auteur d'épîtres et de rondeaux spirituels réclamant en son nom ou en celui de la chapelle de Vincennes l'argent qui fait défaut (nous y reviendrons en dernière partie).

l'épître à la reine Claude qui devait raconter cette expédition réussie. Si cette datation est exacte³⁸², et si l'on suppose que ces rondeaux ont été écrits à la même période, ce que suggère leur rapprochement dans le recueil réalisé par Clément, alors ils peuvent se lire comme des pièces brèves préparatoires ou parallèles au compte rendu de la première campagne italienne de François I^{er}, au même titre que le rondeau XLIX « de la deffaicte des Suisses ». Ces rondeaux de requête mettent en scène le poète et les conditions parfois précaires de sa situation hors de la cour. Ils mêlent inspiration villonienne de la requête humoristique et métadiscours sur le devoir d'historiographe, au moyen de jeux de mots sur les « pieds » – partie du corps ou mesure poétique – et les « jambes » (ou plus exactement « iambe » en graphie du XVI^e siècle), terme sur lequel la syllepse de sens joue également. Enfin, Defaux et Mantovani, dans leurs notes³⁸³, relèvent également des équivoques musicales dans le rondeau XXXIII :

C'est que je n'ay cuisse, jambe, ne greve
 Qui sur plain champ puisse faire teneur.
 Quelque dessus je feroys de bon cueur
 Sur ung courtault de moyenne valeur. (v. 4-7)

« Plain champ », « teneur », « dessus » ou encore « cueur » (qui peut se confondre avec le « chœur ») sont autant de termes qui peuvent aussi renvoyer au travail musical, traditionnellement proche de celui du versificateur. Ce que Jean Marot explique par ces rondeaux, c'est que sans les conditions minimales réunies pour sa survie et son transport, c'est autant sa personne que sa poésie historiographique qui en pâtit :

D'aller à pied, tresillustre Seigneur,
 Lassé je suys : car proffit ny honneur
 N'y puy avoir. [...] (v. 1-3)

Le diptyque « proffit » et « honneur » rappelle singulièrement l'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine* dans laquelle Marot oppose cette fois « proffit du Libraire » et « Honneur de l'Auther » – le recueil n'étant pas réalisé par Clément pour des raisons de gain financier. Leur conjonction dans le rondeau de Jean souligne à la fois l'urgence personnelle pour le poète piéton et suggère la promesse d'une rétribution sous forme de gloire poétique, ce qui est un *topos* des requêtes faites par des poètes (quand elles n'annoncent pas clairement, et non sans humour, qu'il n'y aura pas de rétribution, comme le font parfois les Marot à la suite de Villon). Plus loin, lorsqu'il explique la raison de sa requête d'un cheval, l'équivoque entre la marche et la poésie est de nouveau exploitée à des fins semblables :

Raison pour quoy ? mes jambes auroient treve
 D'aller à pied. (v. 8-9)

³⁸² Mais il faut rester très prudent sur ces allégations de vieillesse : Saint-Gelais, dans *Le Séjour d'Honneur*, ne prétend-il pas avoir laissé sa jeunesse derrière lui et attendre la mort, alors qu'il n'a que vingt-quatre ans ?

³⁸³ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 350.

Faute d'un cheval permettant de le transporter sur les lieux de la campagne militaire du roi, le poète en est réduit à ne plus formuler que des syllabes (des « pieds »), dépourvus d'harmonie et de sens. Le ton humoristique témoignant même d'une certaine assurance quant à la présentation du métier de poète en campagne est un argument éthique puissant pour faciliter l'octroi de la requête : le destinataire du rondeau, touché par l'humilité du serviteur et séduit par son humour (voire rétribué à l'avance par ce plaisir poétique), accordera plus facilement la demande.

Le premier rondeau de requête au roi de Clément ne témoigne pas d'une telle aisance dans la manipulation des traditions poétiques, rhétoriques et métadiscours courtoisants. Est-ce un hasard cependant s'il porte le même nombre (XXXIV) que le rondeau « A pié je suys » de Jean tel qu'il est recueilli et organisé par Clément lui-même, et au même moment ? Il y a sans doute un signe par lequel le fils s'inscrit dans la continuité des œuvres du père. Cette continuité se manifeste d'abord par un sujet commun : obtenir les moyens de se transporter alors que le roi et ses troupes sont « au departir ». Le refrain que Clément adopte pour son rondeau figurait ainsi à la rime du rondeau XXXIV de son père :

Si vous supplye qu'au departir
Il vous plaise me departir
Quelque courtault [...]. (v. 10-12)

Il n'est pas interdit de penser que Clément rappelle à François I^{er} une requête jadis formulée par son père, et dont la probable gratification doit servir de précédent pour justifier sa propre demande non d'un cheval, mais d'argent pour l'équiper. Les jeux de mots de Marot ne témoignent pas encore de la virtuosité et de la réflexivité du père sur son art (la « Petite Epistre au Roy » n'a probablement pas encore été écrite³⁸⁴ et sera sans doute, en dehors du contexte historiographique, la réponse du fils au père et à tous ses prédécesseurs) : Clément, en 1521, n'a pas encore d'« honneur » poétique à promettre à son éventuel futur protecteur. Ils sont néanmoins présents – à titre d'argument éthique (afin de susciter la sympathie du destinataire) et peut-être déjà comme une rétribution anticipée de la demande, sous forme de plaisir poétique – dans les vers qui associent le « Mors » du cheval à la mort qui attend le poète à défaut de pouvoir s'occuper de sa monture :

Je y laisseray Mors, Bossette, & Frains,
Ce il m'a dit, ou le Diable l'emporte
Au departir.
Si vous supply, Prince, que j'ayme, & crains,
[...]
Resuscitez ceste personne morte [...]. (v. 7-12)

³⁸⁴ Voir l'article de Vignes, « Supplications marotiques : pour une relecture de la "Petite épître au roi" », dans *La supplication : discours et représentations*, éd. Anne-Simone Dufief, Pauline Brulet et Luce Albert, Angers, Presses universitaires d'Angers, 2015, p. 227-354.

De même, les rimes jouent sur le rabaissement burlesque : il en va ainsi des rimes associant la ville de « Reins » (v. 1) où se trouve le roi aux « reins » (v. 2) affaiblis du poète (non sans équivoque grivoise), ou encore « les creins » (v. 5) du cheval au sentiment de respect inconditionnel du serviteur envers François I^{er} : « Prince, que j'ayme, & crains » (v. 10). La rime riche souligne le burlesque du rapprochement. Mais le plus remarquable dans ce rondeau du fils nourri de ceux du père (mais aussi de sa « Ballade de Maistre Jehan Marot présentée à Monsieur le Tresorier Robertet » à travers la maladie comique et villonienne de « Faulte d'Argent ») est sa mise en recueil. En effet, le rondeau de Clément « Au Roy, pour avoir argent au desloger de Reins » succède, dans *L'Adolescence clémentine*, à deux autres rondeaux historiographiques portant sur la campagne du Hainaut, formant un groupement thématique fort dans cette section générique. Le premier de ces rondeaux est « De la veue des Roys de France, et d'Angleterre, entre Ardres, et Guynes ». Uniformément épictique, sa technique de propagande le rattache directement aux œuvres de Lemaire notamment. Ensuite vient le rondeau satirique « De ceulx, qui alloient sur Mulle au camp d'Attigny », qui offre un premier contrepoint comique au récit de campagne, tout en soulignant, en filigrane, le courage des vrais soldats. Mais avec « Au Roy, pour avoir argent au desloger de Reins », le contrepoint comique devient une histoire personnelle, dont le burlesque n'occulte pas complètement le témoignage sur la précarité de la situation du poète. Dans cette succession construite à l'occasion de la publication du recueil de *L'Adolescence clémentine*, Marot passe progressivement de la grande histoire à la petite histoire, ou plus exactement se fait acteur de la grande histoire, au même titre que les princes, les soldats héroïques ou les faux braves. Il ne se présente d'ailleurs pas comme le seul nécessaire dans sa requête au roi :

Ou aultrement demourray à la porte
Avec plusieurs, qui sont à ce contraintz
Au departir. (v. 13-15)

L'enjambement des vers 13 et 14 met en valeur la communauté des humbles serviteurs dans laquelle s'inscrit le poète. Il est à nouveau une voix collective, celle des petits³⁸⁵.

C'est avec les deux épîtres « pour le Capitaine Bourgeon. A Monsieur de la Rocque » et « pour le Capitaine Raisin, audict Seigneur de la Rocque » que Marot témoigne de son recul sur cette nouvelle pratique historiographique qui consiste à réduire la taille des récits, rabaisser le ton employé, diminuer la grandeur des protagonistes convoqués³⁸⁶. Corinne Noïrot³⁸⁷ a montré

³⁸⁵ Molinet a également pratiqué ce genre de contrepoint, d'une façon moins humoristique, avec « L'arche ducalle » (*Les Faictz et dictz, op. cit.*, t. I, p. 367-370).

³⁸⁶ Françoise Joukovsky rapprochait déjà ces épîtres des rondeaux XXXIII et XXXIV de Jean, dans son précieux article « Clément et Jean Marot », art. cité. Cependant, en soulignant l'humour plus élaboré du fils dans ces deux épîtres, elle semble ignorer les jeux de mots métagoétiques du père.

comment ces épîtres fonctionnaient en miroir de façon à mettre au point une historiographie marotique reposant moins sur l'éloge des grands que le dévouement des petits à divertir le roi, à commencer par le poète lui-même avec ses vers. Dans ces deux situations de demande, explique-t-elle, le premier explique son histoire sur un ton héroï-comique, de façon à susciter le rire, tandis que le second se plaint, et suscite ainsi l'ennui. À travers ces personnages inventés, Marot met en scène deux stratégies de requête, mais aussi d'écriture encomiastique, dont l'une se présente d'emblée comme la meilleure. « Bourgeon » est jeune et naïf et veut aller à la guerre, tandis que « Raisin », en vertu des équivoques grivoises portant sur sa nature de fruit trop mûr et desséché, est vérolé et dévirilise ceux qui font la guerre. Par les multiples doubles sens à l'œuvre dans ce diptyque, Marot prouve notre erreur à séparer rire bas et ambitions poétiques, burlesque et historiographie. Noiroot montre que le poète se demande s'il ne vaut pas mieux aller à pied comme « Bourgeon » plutôt que de dévitaliser la poésie, la *petitio* et l'éloge en allant « hors d'haleine » comme « Raisin ». On peut ajouter au commentaire de Noiroot que ces deux poèmes concluent la section des épîtres de la première édition de *L'Adolescence clémentine* parue en 1532. De même que la section des rondeaux faisait apparaître un groupement de pièces historiographiques évoluant de la glorification des hauts faits à l'attention pour les petites histoires, de même, dans la section des épîtres telle qu'elle est conçue en 1532, le récit de la campagne du Hainaut bascule du compte rendu des événements qui se déroulent dans le camp d'Attigny à l'anecdote, qui ouvre vers une réflexion poétique sur son statut et le bien-fondé encomiastique de son ton. En outre, ce n'est plus seulement un point de vue ou un registre qui change dans l'écriture de l'histoire (c'est ce qu'avaient réalisé, en partie, Cretin et Jean Marot) : ce sont les acteurs. Alors que Clément est loin des Grands (jeune poète envoyé en Hainaut) ou que les Grands sont loin des expéditions militaires (faute d'en mener après Pavie), il en change les acteurs d'abord par jeu – le rabaissement burlesque servant à souligner, en filigrane, la noblesse des vrais guerriers – puis par conviction que l'histoire totale, idéale, par là impossible, ne saurait exclure les petits serviteurs, membres de l'expédition, tels que lui-même, ses masques Bourgeon et Raisin, ou son collègue et ami Pierre Vuyart.

³⁸⁷ « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 152-160. Nous ne faisons que résumer (et reprendre dans un autre contexte) ces pages de commentaire de texte particulièrement précises et éclairantes. Noiroot intégrait déjà ces épîtres au *corpus* historiographique de Marot, si l'on peut appeler ainsi l'ensemble des poèmes sur la campagne du Hainaut, dans lesquels elle lit pacifisme et parodie. Nous pensons cependant qu'avec ces épîtres et requêtes qu'elle qualifie à juste titre de burlesques, Marot ne rejette pas sa fonction de faire le compte rendu encomiastique de la campagne, mais qu'il l'aborde sous un angle nouveau, valorisant, à la suite de Jean, son point de vue, la bassesse et l'humour qu'il suppose afin de dire en filigrane un éloge de la hauteur des événements et des protagonistes, qui autrement est trop souvent suspect.

En effet, cette lecture à présent ludique de l'histoire – où les hauts faits sont passés sous silence en vertu d'une ellipse respectueuse, et laissent place à un récit où le poète, non seulement par ses vers mais par le fait même d'être à l'endroit de l'expédition, se fait véritable acteur de cette histoire – est confirmée par l'épître VI de *La Suite* (« Pour Pierre Vuyart à Madame de Lorraine »), dans laquelle Marot prête sa plume à un autre serviteur. Celui-ci demande à sa protectrice un nouveau cheval pour remplacer le précédent qu'elle lui avait offert, et qui est mort après l'avoir particulièrement bien servi. Après avoir dressé le portrait contrasté (reposant sur les mêmes termes) des précédents chevaux – l'un sous forme d'éloge, l'autre sous forme de blâme –, l'épistolier explique que toutes les qualités du premier ne proviennent que de celle qui en avait fait don :

O Dame illustre, O parangon d'honneur,
 Dont proceda le grand bon heur secret
 Du Cheval mort, où j'ay tant de regret ?
 Il ne vient point de Cheval, ne de Selle :
 J'ay ceste foy, qu'il proceda de celle,
 Par qui je l'eu. Or en suis desmonté,
 La Mort l'a pris, la Mort l'a surmonté :
 Mais c'est tout ung, vostre bonté naïfve
 Morte n'est pas : ainçoys est si tresvive,
 Qu'elle pourroit, non le resusciter,
 Mais d'un pareil bien me faire heriter. (v. 24-34)

L'éloge de la protectrice sert évidemment l'argumentation de l'épistolier dans cette *petitio*. Mais dans cette épître, Marot joue volontairement à transposer les lieux de l'éloge de la maîtresse vers son serviteur, et même vers le cheval de son serviteur, ce dont témoigne la rime comique entre « Selle » et « celle », désignant la dame³⁸⁸. Ce glissement de l'éloge de la source vers ses effets, y compris les plus prosaïques, n'est en rien subversif et prouve au contraire que la grandeur de la protectrice se trouve aussi bien dans ses hauts faits que dans ses petits gestes de bienveillance, dont le récit des humbles serviteurs est un témoignage d'autant plus éloquent qu'éthiquement, ils ne sont pas capables d'orner, de farder la vérité. Les « faits » des petits, qu'ils soient guerriers ou poétiques, rejaillissent sur leurs protecteurs :

³⁸⁸ On retrouve un glissement semblable dans l'épigramme « Au Roy de Navarre ». Après avoir exposé les raisons de sa requête (le cheval de Marot est vieux et n'est plus capable de le mener auprès de ses protecteurs alors à Narbonne), le poète en déplace l'objet : « Si vous voulez en donner une bonne [haquenée], / Sçavez comment Marot l'acceptera ? / D'aussi bon cueur, comme la sienne il donne / Au fin premier, qui la demandera. » (v. 7-10). L'octroi de la demande est considéré comme acquis et Marot, non sans humour, va jusqu'à supposer que le roi de Navarre se souciera de la réception de son don. C'est l'occasion pour le poète de devenir lui-même un bienfaiteur, l'espace de quelques vers, et de montrer comment il accéderait à une telle requête. Les vertus du serviteur sont calquées sur celles du protecteur : ce glissement humoristique n'est donc pas dépourvu d'un éloge à l'égard du « second Roy » (v. 1).

Que veulx-je donc ? ung Courtault furieux,
 Ung Courtault brave, une Courtault glorieux,
 Qui ait en l'air ruade furieuse,
 Glorieux Trot, la Bride glorieuse.
 Si je l'ay tel, fort furieusement,
 Le picqueray, & glorieusement.
 Conclusion, si vous me voulez croire,
 D'homme, & Cheval ce ne sera que gloire. (v. 45-52)

Les polyptotes portant sur la « gloire » et la « fureur » ainsi que l'insistance humoristique qu'ils supposent s'apparentent aux derniers vers de l'épître du valet de Gascogne, dans lesquels le poète hausse ostensiblement son style pour procéder à un éloge du roi aussi grandiloquent qu'hors de propos, gratuit, et par là sincère, tout en manifestant sa conscience des attendus rhétoriques d'un tel discours. L'insistance sur la gloire partagée entre le serviteur et sa protectrice devient une maladresse humoristique qui, associée au burlesque d'un éloge qui passe par un cheval, souligne combien la grandeur de la dame est vaste puisqu'elle s'étend aux plus petites personnes, et même à leurs bêtes.

Cette épître doit évidemment être rapprochée de l'épithaphe « Du Cheval de Vuyart³⁸⁹ », précisément consacré à l'animal qu'il faut remplacer. Noiro³⁹⁰, à nouveau, analyse le style héroï-comique de cette épithaphe, qui passe par l'emploi du pentasyllabe (moitié de décasyllabes, vers noble), et la comparaison à l'illustre modèle antique, Bucéphale. Ce rapprochement invite à une lecture encore plus ludique de la requête écrite par Marot pour Pierre Vuyart : il semble en effet constituer la demande de cheval en sous-genre littéraire (si ce n'est pas déjà fait avec le précédent villonesque ou les variations autour de « Bourgeon » et « Raisin ») et fait de ces contrepoints burlesques des moments d'éloge d'autant plus sincères qu'ils sont détachés de leur contexte historiographique conventionnel et reposent sur une nouvelle vocation de la poésie, désormais moins un temple de gloire qu'un lieu d'agrément du protecteur. Ce rabaissement de l'histoire devient une élévation de la poésie. Ce que Marot père réalisait de façon discrète, circonscrite, dans ses deux rondeaux, son fils le généralise à toute sa poétique : les *topoi* encomiastiques de l'historiographie laissent désormais place à des anecdotes reposant sur des conditions concrètes de l'expédition, qui deviennent ensuite des *topoi*. Là où l'histoire devient difficile voire impossible à traiter pour le seul témoin, partiel et partial, la poésie reprend ses droits en revendiquant la grandeur d'une histoire même vécue par les plus humbles.

Il faut donc nuancer l'idée selon laquelle Marot renonce à l'épidictique parce qu'il se refuse au récit glorifiant des hauts faits militaires³⁹¹. Prenant acte (avec Cretin) de l'impossibilité d'une

³⁸⁹ *OP1*, p. 382-383.

³⁹⁰ Noiro, « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 160-161.

³⁹¹ Notamment formulée par Noiro, *ibid.*, p. 181.

histoire totale et (avec Lemaire) des dangers de l'ornement appliqué au registre épideictique, il revendique (avec son père) son statut d'humble poète au service des grands, met en scène ce service de façon à raconter une histoire par le petit bout de la lorgnette, dont les défauts – tels le manque d'exhaustivité, la focalisation sur des anecdotes et sur le petit personnel (les « familiers » ou *familiars*) parmi lequel le poète est en bonne place – sont précisément ce qui garantit, entre les lignes, l'éloge des protecteurs, leur grandeur et leur bienveillance. Cette mutation s'accomplit à la faveur de la conjoncture historique particulière (de la splendeur et des misères de la politique extérieure de François I^{er}) et d'une évolution structurelle du rôle du poète courtisan, qui doit désormais plus divertir, par ses vers, un roi amateur de poésie que le louer.

La petitesse du poète contraste donc avec la grandeur du roi et sa générosité devient un sujet d'éloge. Dans ce contexte, parler de soi suppose donc sinon dérision, du moins humilité de la part du poète. Là encore, le gain d'autorité des poètes historiographes, d'abord gagné sur le terrain de la connaissance des livres et acteurs illustres puis sur celui du talent poétique, à la faveur de la lutte culturelle entre la France et l'Italie notamment, modifie encore la façon dont le poète parle de lui : en tant qu'écrivain de métier et courtisan attitré, sa place auprès de François I^{er} devient aussi « sérieuse » que celle des combattants, sa fonction dans le rayonnement culturel international de la cour de France étant d'autant plus cruciale que la gloire politique et militaire est passablement compromise depuis Pavie. Par conséquent, une fois que Clément est le « prince des poètes françoys », c'est sa grandeur et sa place de choix à la cour qui justifie ces récits personnels, souvent badins mais pas exclusivement, insérés dans une véritable chronique non de campagne militaire, mais de la vie de cour et de son raffinement culturel.

4/ La chronique épideictique de la cour

À partir de 1526, Clément Marot est poète de François I^{er}. Le roi revient de Madrid où il était retenu prisonnier par Charles Quint, après avoir essuyé la défaite la plus humiliante qui soit, et il n'a obtenu sa libération qu'en échange de l'emprisonnement de ses deux fils. C'est dire si le contexte est peu propice aux grands récits historiographiques et à l'éloge du roi guerrier. Traumatisme sans précédent, la défaite de Pavie colore toute la fin du règne de François I^{er}, qui s'enlise dans les guerres d'Italie, même s'il ne part plus à la tête d'expéditions, comme le faisait Louis XII ou comme il l'a fait à Marignan. François I^{er} se focalise sur les affaires intérieures de son royaume, cultive désormais sa gloire à la cour et parmi les lettrés. Gadoffre³⁹² explique que, paradoxalement, le séjour carcéral du roi a renforcé son charisme et son autorité sur le Parlement

³⁹² *La Révolution culturelle dans la France des Humanistes, op. cit.*

ou la Sorbonne. Sa politique intérieure et extérieure est plus réfléchie, le jeune roi ayant eu le temps de se remettre en question dans les geôles madrilènes, tandis que sa volonté de protéger les humanistes est réaffirmée et de plus en plus concrète. Elle aboutira à la création du Collège des Lecteurs Royaux en 1532, mais comprend aussi, à la fin des années 1520, une politique volontariste en matière d'imprimerie³⁹³.

En participant activement à la politique culturelle du roi, par son activité éditoriale ou de traduction, Marot reflète ce repli sur la cour en substituant l'*encomium* des princes et hauts fonctionnaires du royaume au sujet épique traditionnel. Il concentre ses efforts littéraires sur la vie à la cour, à travers des poèmes galants ou des traductions de textes latins, qui étaient très en vogue. Berthon étudie parfaitement ce conformisme courtisan de Marot qui, même s'il ne compose pas de long poème à la gloire de son monarque, cultive sa présence à la cour et entretient sinon sa familiarité, du moins son renom auprès des Grands qui l'entourent. Selon le critique³⁹⁴, c'est sans doute ainsi qu'il faut lire, et comprendre, l'édition de Villon, les traductions (sonnets de Pétrarque, épigrammes de Martial, *Métamorphoses* d'Ovide, Psaumes³⁹⁵), les épigrammes pétrarquistes à Anne mais aussi tous les poèmes brefs d'éloges, de salut, d'étrenne, de célébration d'un événement allant du mariage du roi à la nomination d'un nouveau conseiller, en passant par les naissances ou les décès.

Dans la pratique, Marot accomplit mieux son travail de chroniqueur au service du roi en célébrant l'actualité de la cour, la politique intérieure, en faisant l'éloge des dames (comme son père Jean) plutôt que des faits d'armes ou autres alliances extérieures. D'ailleurs, comme l'explique Petey-Girard, la promotion des lettres passe par la paix³⁹⁶. Dans ses recueils, Marot remplace le journal historiographique par une chronique épidiétique de la cour, où se succèdent portraits des proches du roi et célébration d'événements de plus ou moins d'importance qui ont animé la vie à Fontainebleau. C'est visible dans les sections d'épithames, d'épîtres, d'épigrammes ou d'étrennes (les deux dernières étant d'ailleurs confondues). Nous avons déjà montré en quoi les épithames, de *L'Adolescence clémentine* à *La Suite*, prenaient en charge une partie de l'écriture de l'histoire et devenaient le lieu d'une chronique de la cour par les décès de personnes plus ou

³⁹³ Voir Gadoffre, *ibid.*, mais aussi Petey-Girard, *Le sceptre et la plume, op. cit.*, p. 209-228.

³⁹⁴ *L'intention du poète, op. cit.*, « L'écriture courtisane », p. 121-158.

³⁹⁵ L'épître liminaire souligne tout ce que ce projet doit à François I^{er} – nouveau David par sa prudence, l'amour de son peuple et sa science – mais aussi parce qu'il a remis au goût du jour les langues antiques, y compris l'hébreu (*OP2*, p. 561, v. 161-164 : « Ainsi (ô Roy) par les divins esprits, / Qui ont sous toy Hebreu langaige appris, / Nous sont jectés les Psalmes en lumiere, / Clers, & au sens de la forme première »). Mais le poète, par cet éloge, cherche aussi probablement à se prémunir de toute accusation de la Sorbonne.

³⁹⁶ Petey-Girard, *Le sceptre et la plume, op. cit.*, p. 74-80.

moins exemplaires, mais aussi le lieu d'une réflexion sur le sens et les valeurs de certains faits historiques, avec les exemples des épitaphes de la reine Claude par Jean et Clément Marot. Nous voudrions étudier ici comment les épîtres et les épigrammes (qui partagent des caractéristiques communes de souplesse formelle), participent activement de cette chronique de la vie de cour et placent non seulement le poète comme témoin, mais aussi (et c'est une nouveauté marotique considérable) comme acteur de cette histoire – un acteur sérieux dont la gloire, même acquise sur un autre terrain que militaire ou politique, est comparable à celle des nobles qu'il côtoie.

Nous étudierons les épîtres tirées de *La Suite* et du recueil manuscrit offert par Marot au connétable de Montmorency pour des raisons chronologiques et méthodologiques. Contrairement aux épîtres de *L'Adolescence clémentine*, et comme le souligne Berthon, celles de *La Suite* se consacrent davantage à la vie de courtisan de Marot. Il en va de même pour les épîtres du recueil offert à Montmorency en mars 1538, qui s'apparentent à un compte rendu de la vie de Marot en exil, dans les cours d'outre-monts puis à son retour en France. En outre, ces poèmes sont diffusés par Marot lui-même, ces sections sont formées par ses soins et autorisent l'étude de certains groupements significatifs d'épîtres³⁹⁷. C'est aussi la raison pour laquelle nous étudierons en priorité les épigrammes qui figurent dans les *Œuvres* de 1538 (les deux premiers livres tels qu'ils sont recueillis par Defaux, à quelques pièces près). La lecture de ces sections fait apparaître deux modalités par lesquelles Clément Marot juxtapose ou substitue le récit de sa vie ou de son activité littéraire à celui des événements et éloges princiers : tout d'abord lorsqu'il met en scène son écriture poétique comme un divertissement courtisan, ensuite lorsqu'il mêle, dans un poème ou une série de poèmes, l'anecdote personnelle et la célébration d'un événement ou d'une personne de la cour³⁹⁸.

³⁹⁷ Procédé que la thèse de Berthon met en lumière : « Nous avons vu que c'est l'un des principaux intérêts de la mise en recueil que de permettre de rénover le sens et de prolonger l'intérêt de poèmes dont le mérite premier était sans doute l'efficacité du message dans son contexte original. Une fois intégrés dans la continuité d'un recueil, les textes perdent leur valeur performative [...]. La valeur que revêtent alors ces épîtres quémandeuses qui ne demandent plus rien, ou ces pièces qui célèbrent une paix qui n'est plus d'actualité, est d'abord poétique : elles se donnent à admirer comme des exemples particulièrement réussis d'un genre donné et acquièrent au contact d'autres poèmes des significations nouvelles insoupçonnées. » (*L'Intention du poète, op. cit.*, p. 574-575)

³⁹⁸ On trouve peut-être les prémices de ce geste dans *Le panegyric du chevalier sans reproche*, au cours duquel Bouchet, rédacteur du texte historique, se présente comme le familier et confident de l'épouse de Louis de la Trémoille, au moment où elle apprend la mort de leur fils : « Je ne me oublieray en cest endroit, parce que non-obstant ma petite qualité, et que à moy n'appartinst voir le congnoitre du regret de ceste tres noble dame, toutesfoiz [...] elle m'ouvrit le coffre de ses piteables douleurs... ». Suit une longue *lamentatio* (*op. cit.*, f. clvii r^o). Mais alors que Bouchet mentionne sa familiarité avec le couple de la Trémoille pour se mettre en valeur, et dans un contexte très différent (il s'agit d'abord de marquer une proximité affective autant qu'institutionnelle lors d'un événement traumatisant, dans la proximité de la mort, et au fil d'un récit dramatisé portant sur l'impossibilité d'une consolation), nous montrerons que Marot met en scène

- **Jeux littéraires à la cour**

Plusieurs fils narratifs assurent la cohésion des épîtres, mais surtout des épigrammes. D'une part, le badinage galant, tantôt priapique avec les poèmes sur Alix, tantôt proche du *canzoniere*, notamment dans les épigrammes à propos d'Anne. On trouve en effet le récit de l'*innamoramento* (« D'Anne, qui luy jecta de la Neige », I, 24), l'amour non partagé de la dame (« A Anne », I, 25 par exemple), puis la séparation des deux êtres (« Du partement d'Anne », I, 74³⁹⁹). D'autre part, des événements de cour y sont retracés : des plus menus – bagatelles animales, telle l'épigramme II, 31 « Du Passereau de Maupas » (qui rappelle les perroquets d'Ovide ou de Lemaire) ou celle « De la chienne de la Royne Elienor » s'amusant de son extraordinaire éducation, jeux courtois et paris, tel que celui qu'évoque l'épigramme II, 32 « Pour Monsieur de la Rochepot, qui gagea contre la Royne, que le Roy coucheroit avecques elle⁴⁰⁰ » – aux plus importants – nomination du nouveau connétable II, 51 « Du Sire de Montmorency, Connestable de France⁴⁰¹ » (qui n'est rien moins que la plus haute distinction du royaume) épigramme II, 43 sur le décès « Du Conte de Lanyvolare⁴⁰² ». Le récit de ces événements forme ainsi une chronique de nature épictique, dans laquelle le recours aux formes brèves et la discontinuité chronologique accentuent l'impression de tableau vivant de ce milieu aux multiples personnages et vertus. Or, parmi ces poèmes célébrant les faits marquants de la vie courtoise, le poète apparaît comme un pôle de divertissement et de renom d'une importance capitale.

MAUVAIS PERDANT, BON ENCOMIASTE

L'épître VII de *La Suite*⁴⁰³, intitulée « Epistre, qui perdit à la Condemnade contre les couleurs d'une Damoyse » illustre particulièrement bien la façon dont fusionne l'éloge de la dame avec la représentation des divertissements courtois, le tout grâce à la virtuosité du poète. Comme le titre l'indique, Marot a mis en jeu ses vers contre les couleurs de la dame, signalant d'emblée leur valeur. L'épître elle-même met en scène un poète rechignant à la besogne, parce qu'il estime avoir perdu injustement. Cela justifie le fait que l'éloge ne soit présent que sous forme de prétérition :

Si on ne m'eust troublé de tant de bave,
 Vous eussiez eu une Epistre fort brave,
 Qui eust parlé des Dieux, & des Deesses,

cette proximité avec les grands de la cour plutôt pour les mettre en valeur, et composer le tableau élogieux d'une cour cultivée, animée par les jeux littéraires du grand poète qu'il est.

³⁹⁹ *OP2*, respectivement p. 215 et 238.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, respectivement p. 260, 343 et à nouveau 260.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 270.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 266.

⁴⁰³ *OP1*, p. 299-300.

Et des neuf Cieulx, où sont toutes lyesses.
Sur ces neuf Cieulx je vous eusse eslevée,
Et eusse fait une grande levée,
De Rhetorique, & non pas de Bouclier [...]. (v. 17-23)

Le registre épideictique est bien présent, même sous forme de prétériorité, et non sans malice, notamment au sujet de la « levée / De Rhetorique, & non pas de Bouclier », épanorthose qui déjoue humoristiquement les attentes du proverbe au profit d'un commentaire métapoétique. Il se fonde avec le divertissement entre courtisans, que ces vers rappellent et prolongent. Au terme de cette épître imparfaite – *excusatio* conventionnelle – et injustement gagnée, Marot tourne même la récrimination contre la tricherie de la dame à son éloge, puisqu'elle lui cause moins de colère que de regrets :

Tous mes regretz, toutes mes grands douleurs
Viennent (sans plus) de ce, que les couleurs
N'ay sceu gagner d'une tant belle Dame,
A qui Dieu doit repos de Corps, & d'Ame. (v. 39-42)

Le poète se fait galant pour célébrer la dame et souligne combien ces jeux et éloges font partie de la vie à la cour.

C'est aussi ce qu'illustre, cette fois à la cour de Ferrare, l'« Epistre perdue au jeu contre Madame de Ponts⁴⁰⁴ ». Marot y manifeste un talent incomparable pour ne rien dire, ou plutôt pour déplacer l'intérêt de l'épître : ce n'est pas un gain que vient de faire Madame de Ponts (gain d'un éloge, d'une anecdote plaisante), mais des vers que Marot vient de perdre, et qui ne portent sur rien d'autre que sur l'acte même de l'écriture. Ainsi Marot offre un rien, il passe du projet de poème au don, de la *captatio* liminaire à l'*excusatio* finale, sans donner de contenu – du moins autre que métapoétique, portant sur son renom de poète. Au début de l'épître, le scénario d'angoisse face à la page blanche reprend celui de l'« Epistre du Despourveu », sauf que nul Bon Vieillard ne vient chasser Crainte et Doute :

Bien est il vray que ton cueur sçait user
D'une bonté de faultes excuser,
Et de donner aux oeuvres bien dictées
(En temps et lieu) louenges merittées.
Mais je sens bien que l'heure est advenue
Qu'en cest escript de promesse tenue
Plus de besoing de ton excuse auray
Que de bon loz meriter ne sçauray.
Et me suis veu (il n'en fault point mentir)
D'avoir promis prest à me repentir.
Car dès qu'en main la plume je vins mettre
A peine sceu forger le premier metre.

⁴⁰⁴ OP2, p. 94 ; *Recueil inédit offert au connétable de Montmorency*, p. 190. Voir aussi Cornilliat, *Sujet caduc, noble sujet, op. cit.*, p. 966-967.

Et commençay à dire et à penser :
« Presumptueulx, que veulx tu commencer ?
Fault il qu'à honte acquerir tu t'amuses
D'escrire ainsy à l'une des neuf Muses ? » (v. 11-26)

Plus exactement, ce récit de la peur d'écrire succède à celui de l'« Epistre du Despourveu » : le jeune Marot finissait par prendre confiance dans ses vers grâce à la bonté de Marguerite, qui ne saurait lui reprocher un éloge, fût-il mal tourné. Mais ici ce secours est repoussé, et ce qui retient le poète ne sont plus des allégories extérieures, mais seulement lui-même. La situation semble bloquée. Marot a ensuite recours à la prétérition comme autre stratégie d'évitement de rédaction de l'épître :

D'autre costé, pour mon Epistre orner,
Je ne sçavoys quel propos enfourner.
De te parler de science Latine,
D'en deviser près de toy ne suis digne.
Te deviser des amoureux soulas,
C'est temps perdu, tu ayme[s] trop Palas.
Chanter la guerre et des armes la mode,
A ton mary la chose est plus commode.
De tes vertus bien blasonner et paindre,
Taire vault myeulx que n'y pouvoir atteindre. (v. 33-42)

Le rejet des sujets encomiastiques conventionnels est un procédé topique sous la plume de Marot. Si, par ces prétérations, le poète entame l'éloge dû à la dame, il finit cependant par se « taire » sans rien développer. Enfin, Marot conclut son épître par une *excusatio*, dont il fait même le sujet du poème, dans lequel il est directement passé du projet de la lettre à son accomplissement supposé :

Parquoy à droit, devant toy je m'excuse
Que cecy n'est Épistre mais excuse.
Cecy (pour vray) n'a merité le tiltre
D'envoy, de lay, d'elegie n'epistre.
Mais, s'il te plaist, nonobstant sa basseur,
Le recevoir en gré, soubz la douleur
Qui est en toy par naïve coustume,
J'estimeray avoir faict ung volume. (v. 43-50)

Au terme de ces vers, la tâche de l'épistolier semble accomplie : les vers sont transmis et supposés reçus. Mais – de la même façon, on le verra, que pour l'épître du valet de Gascogne – le vrai sujet de l'épître se trouve en réalité dans ce qui ressemble à une digression finale mais qui s'avère être la *propositio*, sorte de *post-scriptum* dans lequel Marot révèle le vrai but de ces vers qui jusqu'à présent n'ont rien dit et se sont limités aux conventions rhétoriques de la communication épistolaire. En effet, l'absence de contenu, jusqu'alors, de la lettre visait à mettre en évidence l'idée que les seuls vers de Marot, quel qu'en soit le sujet, parlent pour le renom de la protectrice :

Reçoy le doncq en gré, je te supplie.
 Et l'ayant leu, ne le perds mais le plie
 Pour le garder ; au moins quant ce viendra
 Que seray mort, de moy te souviendra.
 Et si d'icy à grant temps et long aage
 Du tien Clement se tient aucun langaige
 Là où seras, par maniere de rire,
 Aux assistens pourra compter et dire
 (Qui ne sera pour moy unq petit heur)
 Comment jadis fuz bien ton serviteur. (v. 51-60)

Marot suppose qu'on parlera de lui après sa mort, ce qui montre que son propre renom est déjà acquis par ses œuvres : c'est parce qu'il est un poète glorieux que son service est un motif d'éloge. Même s'il ne manque pas de distance humoristique quant à cette idée exécutée « par maniere de rire », le fait même que Marot écrive sur commande alors qu'il n'a rien à dire montre quel serviteur zélé il est et combien ses vers ont de valeur intrinsèque, indépendamment de leur sujet, par le seul fait qu'ils sortent de sa plume. Ces représentations des divertissements courtois participent au tableau épideictique de la cour, dont la gloire est cause et conséquence de celle du poète, d'où la forte propension, chez Marot, à se choisir comme sujet de la chronique de la cour.

L'ÉLOGE DE FRANÇOIS I^{ER} ET LA FAMILIARITÉ AVEC MARGUERITE

Ces jeux poétiques permettent de rendre compte des divertissements d'une cour cultivée, en temps de paix⁴⁰⁵. Le poète, par le renom que suscitent ses vers, polarise l'attention littéraire. Mais lorsque ces loisirs lettrés touchent les plus éminents représentants de la cour, ce n'est plus seulement Marot dont l'aura poétique colore la grandeur de la cour de France, c'est aussi le goût, et le talent, de ses plus éminents représentants, à commencer par le roi lui-même (ainsi que sa sœur Marguerite) comme l'illustre l'épigramme II, 12 « Du Roy, & de Laure⁴⁰⁶ ». François I^{er}, féru de pétrarquisme, avait en effet composé une épitaphe pour Laure, dont il a visité le tombeau, récemment découvert par Maurice Scève, lors d'un voyage à Avignon durant l'été 1533. En écrivant une épigramme qui célèbre Laure par le seul fait que le roi de France ait composé à son sujet, Marot se situe à la fois dans l'actualité littéraire la plus immédiate de la cour de France en voyage, et en même temps il fait preuve du recul suffisant sur l'événement pour le célébrer, ainsi que son roi, à sa juste valeur. Témoin, acteur et chroniqueur, tels sont les rôles du poète de

⁴⁰⁵ Dans *Le sceptre et la plume* (*op. cit.*, p. 172), Petey-Girard souligne que la description d'une cour peuplée de lettrés faite par Claude Chappuys, dans son *Discourt de la cour*, correspond à une réalité et n'a rien de biaisée, comme on pourrait le soupçonner.

⁴⁰⁶ OP2, p. 250.

Cahors auprès de François I^{er}, même (et peut-être surtout) lorsqu'ils ne s'appliquent pas à la gloire militaire du royaume⁴⁰⁷.

Dans l'épigramme II, 44 « D'Albert Joueur de Luz du Roy⁴⁰⁸ », un autre art est célébré et rend compte du degré de raffinement culturel de la cour de France. L'éloge de ce joueur de luth repose cependant sur des comparaisons qui le rapprochent fortement de la poésie, à travers les figures d'Orphée et de Phébus :

Quand Orpheus reviendrait d'Elisée,
Du ciel Phebus plus qu'Orpheus expert,
Jà ne seroit leur Musicque prisée
Pour le jour d'huy, tant que celle d'Albert [...]. (v. 1-4)

La comparaison avec les inférieurs que sont Orphée et Phébus constitue un éloge dithyrambique pour le joueur de luth. Cependant, la chute de l'épigramme le nuance quelque peu en déplaçant le sujet de l'*encomium* : le poète affirme en effet

[...] qu'ung Ouvrier plus exquis n'eust sceu naistre
Pour ung tel Roy, que François, resjouyr,
Ne pour l'Ouvrier ung plus excellent maistre. (v. 8-10)

La célébration des arts dans cette cour cultivée est explicitement un lieu d'éloge pour François I^{er}. Il encourage les artistes et suscite l'émulation, comme en témoigne le « Chant Royal dont le Roy bailla le refrain⁴⁰⁹ » composé par Marot, dont le refrain est un vers traduit de Pétrarque, « Desbender l'Arc ne guerist point la Playe » : le goût personnel et prononcé de François I^{er} pour le pétrarquisme est ici à nouveau célébré, dans cette mise en scène de service, ou de défi, poétique.

Mais c'est surtout dans l'entourage de Marguerite de Navarre que Marot partage ces jeux poétiques et littéraires, ce dont témoigne l'épître « Pour la petite Princesse de Navarre, à Madame Marguerite », dans laquelle Marot prête sa plume à Jeanne d'Albret, fille de Marguerite de Navarre, afin qu'elle écrive à sa cousine, la fille de François I^{er}. Ces jeux littéraires abolissent en partie les relations hiérarchiques entre la maîtresse et son serviteur pour instaurer une égalité entre amateurs de poésie, voire une autre hiérarchie où Marot est le maître et la dame l'élève – brillante et studieuse, mais néanmoins élève. C'est ce que montre l'épigramme II, 39 « De Marguerite d'Alençon, sa Sœur d'alliance⁴¹⁰ » :

⁴⁰⁷ À propos de cet épisode de la découverte du tombeau de Laure, Petey-Girard (*Le sceptre et la plume, op. cit.*, p. 195-197) rappelle que cet événement culturel se comprend également dans le cadre d'une rivalité avec l'Italie, qui, ici, ne sait pas garder son propre fonds poétique.

⁴⁰⁸ OP2, p. 266.

⁴⁰⁹ OP1, p. 359-360.

⁴¹⁰ OP2, p. 264. Cette Marguerite est la sœur d'Anne d'Alençon.

Je ne fais Dixain, ne Chanson,
 Chant royal, Ballade, n'Epistre,
 Qu'en sa teste elle n'enregistre
 Fidelement, correct, & seur :
 Ce sera mon petit registre,
 Elle n'aura plus nom ma Sœur. (v. 5-10)

Le nivellement des préséances entre la dame et Marot, que suppose le terme « Sœur d'alliance », se fait inversion hiérarchique entre le poète au sommet de sa gloire – ce que suggèrent les deux premiers vers de l'épigramme où il présente « ung chascun, qui [lui] faict requeste / D'avoir Œuvres de [sa] façon » – et son « registre », qui n'est autre que la sœur du roi, mais aussi celle du poète élevé, par ses vers, au rang de roi.

Ce renversement hiérarchique n'est toutefois pas la règle et c'est plutôt une forte complicité littéraire avec sa protectrice Marguerite de Navarre que représente Marot, notamment dans les épigrammes II, 33 et 34 de « La Royne de Navarre, en faveur d'une Damoysele » et « Response de Marot, pour le Gentilhomme » : des personnages sans doute inventés, réduits aux pronoms « il » et « elle », deviennent les masques par lesquels les deux poètes explorent les variantes genrées du discours amoureux. Le renom du poète et de sa protectrice sont plus que jamais liés : dans cette vie à la cour dont Marot est témoin et acteur, ce n'est plus seulement le prince protecteur qui détermine la gloire du poète courtisan, car celle de l'écrivain en retour, grâce à la représentation de ces échanges littéraires, rehausse, voire construit, celle de ses mécènes cultivés. La diffusion de ces poèmes, à la cour et dans les recueils imprimés, n'agit pas autrement que les éloges militaires des Rhétoriciens.

L'épître XXX de *La Suite*⁴¹¹, adressée « A ceulx, qui apres l'Epigramme du beau Tetin en feirent d'autres », en est une illustration remarquable. Marot non seulement assoit son image de « prince des poètes », créateur de modes et concours littéraires⁴¹², mais aussi celle de « poète des princes », puisque c'est à la cour (celle de Renée de France, à Ferrare) que sont jugées les pièces soumises :

Et si bien tous y avez sceu ouvrer,
 Qu'il n'y a cil, qui pour vray ne desserve
 Ung Pris à part de la main de Minerve :
 Mais du Sourcil la beaulté bien chantée
 A tellement nostre Court contentée,
 Qu'à son Autheur nostre Princesse donne
 Pour ceste fois de Laurier la Couronne :

⁴¹¹ *OP1*, p. 337-340.

⁴¹² Pratique qu'il n'inaugure pas, comme le révèlent les épîtres artificielles de Jean d'Auton et Lemaire entre Hector de Troie et Louis XII, écrites à l'occasion d'un concours lancé par le rhétoricien français. Voir Armstrong et Britnell, *Épître du roy à Hector et autres pièces de circonstance (1511-1513)*, *op. cit.*, introduction p. vi-vii.

Et m'y consens, qui point ne le congnois,
Fors qu'on m'a dit, que c'est un Lyonnais. (v. 18-26)

Le poète ne fait que valider un jugement de la cour qui reflète, avec lui, le meilleur goût littéraire. Ce statut de « prince des poètes » est confirmé par la mise en recueil de cette épître. Dans le manuscrit de mars 1538 offert à Anne de Montmorency, Marot la place entre ses deux blasons « Du beau Tetin » et « Du laid Tetin⁴¹³ », facilitant la lecture chronologique des différents poèmes et mettant encore mieux en évidence le cheminement de l'essai (le blason) au coup de maître (le concours), suivi par un autre essai (le contre-blason) d'un poète toujours en quête de nouveauté, justifiant plus que jamais sa position de modèle littéraire. Dans les *Œuvres* publiées de 1538, Marot sépare épître et blasons (rangés à la fin du livre I des épigrammes) mais place significativement, juste avant les blasons « Du beau Tetin » et « Du laid Tetin⁴¹⁴ », l'épigramme I, 78 « A ses disciples⁴¹⁵ » qui porte sur l'accord du participe passé avec le complément d'objet lorsqu'il est antéposé. Maître de la langue et des genres poétiques, Marot est au terme du livre I des épigrammes l'écrivain par lequel la langue française – de sa grammaire à sa réalisation poétique – est le mieux illustrée.

Ouverte à la bagatelle autant qu'aux plus hauts éloges, la poésie de cour peut désormais accueillir les anecdotes personnelles du poète, à la fois récréatives mais aussi témoignages des loisirs lettrés et éventuelles déconvenues administratives qui sont le lot de la vie à la cour de François I^{er}. Cela constitue le tableau d'une cour cultivée, centrée sur la figure de son écrivain phare, et justifie un rayonnement culturel international de la France, à défaut d'être militaire.

• Vie du poète et tâche du courtisan

Marot ne dissocie pas sa vie d'écrivain et de courtisan, d'une façon d'autant plus remarquable que son seul renom de poète est encouragé par la très grande diffusion de ses œuvres imprimées. Au contraire, la gloire ou les déboires de l'écrivain sont toujours associés à l'exercice dévoué du courtisan, pour faire l'éloge du roi et des nobles de France.

CONSUBSTANTIALITÉ DE LA VIE DU POÈTE ET DU COURTISAN

On ne reviendra que trop brièvement sur le fait que toutes les requêtes adressées à François I^{er}, pour sa délivrance (épître XVI de *La Suite*), pour obtenir de l'argent (« Petite Epistre

⁴¹³ *Recueil inédit offert au connétable de Montmorency*, p. 198-203.

⁴¹⁴ *OP2*, p. 241-243.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 240. L'épigramme I, 45 « A celluy, qui devant le Roy dit que ce mot, Viser (dont Marot usa) n'estoit bon langage » (*OP2*, p. 224-225) confirme l'autorité du poète dans l'établissement de la langue et de ses usages, non sans suggérer l'implication de François I^{er} dans cette question directement liée au rayonnement culturel de la France.

au Roy ») ou des biens (« Eglogue soubz les noms de Pan, & de Robin », à propos d'une maison), témoignent de la proximité du poète avec le roi. Dans l'épître XVI de *La Suite*⁴¹⁶ Marot dit d'ailleurs, non sans humour, qu'il aurait bien parlé au roi, si son emprisonnement, qui est précisément l'objet de la lettre, ne l'en avait empêché :

Treshumblement requerant vostre grâce,
De pardonner à ma trop grand audace
D'avoir empris ce sot Escript vous faire :
Et m'excusez, si pour le mien affaire
Je ne suis point vers vous allé parler :
Je n'ay pas eu le loisir d'y aller. (v. 63-68)

La familiarité entre Marot et les princes et princesses qu'il sert est telle que les domaines privés (si l'on peut appeler ainsi les déboires avec la justice et les échanges plus ou moins amicaux avec d'autres personnages lettrés) et courtisans n'ont plus lieu d'être séparés.

Les tâches du courtisan Marot apparaissent ainsi à plusieurs reprises dans des échanges épistolaires réalisés avec d'autres amateurs de poésie. Le rappel du service des Grands interrompt l'échange, moins parce qu'il est urgent que parce que le poète souhaite mettre fin à des attaques plus ou moins voilées sur son art poétique. Marot cultive son aura en s'appuyant sur les grandes missions encomiastiques qui lui sont confiées. La récrimination de Marot contre les « Dames de Paris, qui ne vouloient prendre les precedentes excuses en payement » (épître II de *La Suite*) repose entre autres sur l'idée que le poète n'a pas pu écrire les si honteux adieux qui sont à l'origine de leur courroux mal placé, ayant d'autres projets courtisans à réaliser (vers 79-111, déjà cités). Le courtisan défend le poète, et rappelle aussi aux six dames de Paris la valeur de l'écrivain qu'elles attaquent. Cet argument est d'ailleurs confirmé par la mise en recueil qui fait succéder à cette épître d'adieu des mauvaises dames une épître de salutation de la nouvelle reine « Elienor nouvellement arrivée d'Espagne avec les deux Enfans du Roy, delivrez des mains de l'Empereur ». On le retrouve dans l'épître XXI de *La Suite*⁴¹⁷, dans laquelle Marot explique la brièveté de sa réponse à Gontier par le fait qu'il doit « penser ailleurs » :

[...] et fault que mes Vers plaignent
La dure mort de la Mere du Roy
Mon Mecenas. (v. 24-26)

Le rappel glorieux de la protection du roi (au moyen du rejet de l'apposition « Mon Mecenas ») ainsi que celui du devoir de déploration funèbre du courtisan sont sans doute aussi une façon pour Marot de montrer à Gontier la vanité de ses vers grandiloquents quand ils ne s'appliquent pas à des sujets qui sont réellement appropriés. En outre, la vraie grandeur procède du

⁴¹⁶ *OP1*, p. 316-317.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 325-326.

protecteur, et Marot s'enorgueillit d'avoir le roi pour « Mécenas ». La vie du poète, ses malheurs comme sa grandeur, n'est jamais séparée de son travail de courtisan, qui est moins un devoir subi que l'occasion de rappeler la gloire qui en découle. Ce lien est même exploité : les récits personnels (reconstruits, idéalisés dans leurs peines et leurs réussites) légitiment l'éloge courtisan.

UN ART POÉTIQUE MAROTIQUE DÉVELOPPÉ À LA COUR

La poésie de Marot se caractérise notamment par une humilité et une familiarité qui trouvent leur expression la plus virtuose dans les poèmes de requête. Comme le dit Berthon dans *L'intention du poète* :

Les vicissitudes de l'existence du poète (la mort de Jean, les deux exils, les rivalités aiguës avec Sagon) ont fait de lui le virtuose de la pièce de requête que l'on sait, expert dans l'art de rappeler à leurs promesses ou à leurs devoirs les commis de l'appareil d'État autant que les princes. (p. 116)

La circonstance créée par la vie à la cour est à l'origine de la spécialité rhétorique et poétique de Marot, poète toujours désargenté et malade, mais n'oubliant jamais son devoir de courtisan. Néanmoins, cet *éthos* qui semble imposé par des nécessités extérieures est une véritable construction destinée à divertir la cour, à accomplir ses fonctions encomiastiques, comme le suggère l'épître XXIII de *La Suite*⁴¹⁸ « A mon Seigneur de Guise passant par Paris ». Dans ce poème, Marot adresse une salutation au noble traversant la capitale, et la figure de poète alité qu'il manifeste témoigne précisément du zèle avec lequel il effectue son devoir, malgré les circonstances. Le registre élevé de l'*encomium* alterne avec l'humilité du poète malade :

Va tost Epistre, il est venu, il passe,
Et part demain, des Princes l'outrepasse :
Il le te fault saluer humblement,
Et dire ainsi : Vostre humble Serf Clement
(Prince de pris) luy mesme fut venu,
Mais Maladie au Lict l'a retenu
Si longuement, qu'oncques ne fut si mince,
Pasle, et deffaict. (v. 1-8)

La réécriture de la célèbre formule de César (*veni vidi vici*) et les qualificatifs hyperboliques prêtés au Seigneur de Guise contrastent avec l'humilité du poète et sa prosopographie en être décomposé.

Mais les groupements d'épigrammes témoignent mieux encore du fait que Marot définit et perfectionne sa poésie de cour autour du masque de l'infortuné. C'est ainsi en effet que l'on peut lire les épigrammes 72 à 77 du livre II⁴¹⁹, portant sur le retour de Marot à la cour de France, après

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 327.

⁴¹⁹ *OP2*, p. 280-283.

les années d'exil italien. Les deux dizains « A ma Dame de Pons » et « A Renée de Parthenay » ainsi que les huitains « Du moys de May, & d'Anne » et « De son feu, & de celluy, qui se print au Bosquet de Ferrare », tout en se situant explicitement en Italie, ont en commun l'expression d'un amour associé au thème courtois de la *reverdie* :

Vous avez droit de dire sur mon âme,
 Que le Bosquet ne vous pleust oncq si fort,
 Car des qu'il a senty venir sa Dame
 Pour prendre en luy sejour, & reconfort,
 D'estre agreable a mys tout son effort,
 Et a vestu sa verte robbe neufve.
 De ce sejour le Pau tout fier se treuve,
 Les Rossignolz s'en tiennent angelicques,
 Et trouverez (pour en faire la preuve)
 Qu'au departir seront melencoliques.

Cette épigramme (II, 72) présente des motifs récurrents dans les trois poèmes suivants : ainsi reviennent le « Bosquet » (II, 73, v. 2 ; titre de II, 75), les « Rossignolz » qui chantent (II, 74, v. 5 ; « oyseaulx » de II, 73, v. 2), ou encore le « puissant fleuve » (II, 75, v. 1) qu'est le Pô. Ces éléments contribuent à faire de ces épigrammes un groupe homogène, printanier (préparé par l'épigramme II, 71 « Pour le May planté par les Imprimeurs de Lyon devant le Logis du Seigneur Trivulse »), quoiqu'oscillant entre éloges référentiels (adressés à des personnes réelles) et *canzoniere* d'Anne. Marot rompt ensuite brutalement avec ce cadre printanier et italien ainsi que ce thème amoureux dans les deux épigrammes suivantes, qui le montrent directement à la cour de France, passant sous ellipse le retour en France, et notamment le passage à Lyon pour l'abjuration solennelle. Or, le discours et le ton que Marot choisit pour illustrer son retour à la cour de France sont ceux du poème de requête, adressé « Au Roy » puis « A maistre Guillaume Preudhomme, Thresorier de l'Espergne », afin d'obtenir ses gages de l'année 1537, et il s'y présente comme un humble et familier poète, mais à l'esprit brillant. À la rime équivoque entre « par chemin » et parchemin » ou encore la comparaison héroï-comique entre les écrits du roi et l'argent qu'ils font gagner d'une part, et l'art alchimique d'autre part, dans l'épigramme « Au Roy », il faut ajouter la chute de l'épigramme à Preudhomme, qui repose sur un jeu entre les emplois transitifs et intransitifs du verbe « recevoir » :

Fais seullement, que si bien te reçoive,
 Que recevoir je puisse promptement. (v. 9-10)

À l'occasion de son retour à la cour de François I^{er}, et alors que des poètes concurrents, tels Sagon ou Salel, ont profité de son absence pour briguer la place de poète du roi voire pour empêcher le retour du « rat-pelé », Marot met en scène, dans ces épigrammes, une entrée caractérisée par sa signature éthique et rhétorique si l'on peut dire, celle de la familière, virtuose

demande d'argent. De même que dans les années 1526-1527, Marot retourne au service de François I^{er} par toutes sortes de requêtes financières où son humour et son talent sont plus que jamais sollicités : ce masque de l'écrivain démuné apparaît bien comme celui que revêt Marot pour divertir la cour, et semble inséparable de son travail de courtisan.

Cette idée est portée avec plus de recul encore par un autre groupement d'épigrammes (II, 9 à 11) : celle « qu'il perdit contre Heleine de Tournon », « La Royne de Navarre respond à Marot, pour Tournon » et « Replicque de Marot à la Royne de Navarre⁴²⁰ ». Dans la première épigramme, Marot évoque de nouveau comment il doit écrire à une dame parce qu'il a perdu à un jeu. Mais contrairement aux épître rappelées plus haut, il écrit volontiers :

Car aussi bien je vouloys vous escrire :
Et ne sçavoys bonnement, que vous dire,
Qui est assez pour se taire tout coy. (v. 4-6)

Le pléonasme du dernier vers caractérise assez l'humour de l'épigramme : Marot se présente encore comme un acteur divertissant de la vie de cour. Toutefois, son désir d'entretenir la noble compagnie des dames entourant Marguerite de Navarre dérive vers l'expression d'un problème personnel, caractéristique du poète et toujours traité avec humour : ses dettes. Obtenir une épître de Marot, caractéristique du poète, c'est recevoir l'évocation familière des ennuis financiers du poète :

Que pleust à dieu, que ceulx, à qui je doys,
Fussent contents de semblable monnoye. (v. 9-10)

La réponse de Marguerite de Navarre prouve non seulement combien le poète est proche de la sœur du roi⁴²¹, mais en outre confirme ce jeu sur le masque du poète, sa signature éthique, en en renversant la compréhension. Dans la logique du noble divertissement courtisan, Marot ne devrait pas être ruiné parce qu'il est poète, car ses vers devraient justement annuler ses dettes :

Si ceulx, à qui debvez, comme vous dictes,
Vous congnoissoient, comme je vous congnoys,
Quicte seriez des debtes, que vous feistes [...]. (v. 1-3)

Le vrai masque du poète, sa signature, pour ceux qui le connaissent, ne sont pas son caractère de dépourvu mais au contraire la richesse qui émane de l'expression de cette indigence, servie par une « belle science » (v. 10). Dans l'épigramme suivante, Marot raconte la réaction de ses créanciers devant le compliment de la reine de Navarre. Il formule un éloge de celle-ci puisque

⁴²⁰ OP2, p. 249-250 ; *Recueil inédit offert au connétable de Montmorency*, p. 269-270.

⁴²¹ Berthon (*L'Intention du poète, op. cit.*, p. 511) relève des modifications du poème de Marguerite de Navarre entre le manuscrit de Chantilly et la version imprimée des *Œuvres* de 1538, signe que Marot et Marguerite ont sans doute écrit le poème ensemble. Cela ajoute au recul de Marot sur son masque caractéristique et la façon dont il souligne, en dépit de son indigence affichée, son talent et sa grandeur de poète.

son dizain a un pouvoir véritablement performatif auprès des créanciers, qui prêtent encore plus au poète endetté. La transformation alchimique du poème en or n'est pas le fait de Marot mais de Marguerite et repose sur une élévation héroï-comique du poète qui, une fois riche, se présente comme un plaisant usurpateur :

Lors eulx cuydants, que fusse en grand credit,
M'ont appelé Monsieur à cry, & cor :
Et m'a valu vostre escript autant qu'or :
Car promys ont non seulement d'attendre,
Mais d'en prester (foy de marchand) encor :
Et j'ay promys (foy de Clement) d'en prendre. (v. 6-10)

Entre le jeu de courtisans et le récit humoristique de l'entrevue avec les créanciers, Marot fait de sa figure d'écrivain endetté un masque servant à renforcer l'éloge (par contraste), à divertir, mais aussi, sans doute, à asseoir son identité de poète sur une contradiction tout à son honneur : petit et pauvre, il est au plus près des Grands par son seul talent.

Dans la série d'épigrammes II, 67-70⁴²², écrite au début de 1538 alors que Marot accompagne le roi et la reine de Navarre, le poète passe ainsi du masque d'humble requérant (lorsqu'il demande « une haquenée » pour pouvoir suivre son protecteur) à celui de courtisan (à l'occasion « Du retour du Roy de Navarre » en janvier 1538, sous forme d'étrenne, ou quand il fait l'éloge « De ma Dame de Laval en Dauphiné ») pour enfin s'élever à la hauteur du couple royal lors « De l'entrée des Roy, & Royne de Navarre à Cahors », où la ville doit autant s'enorgueillir de ses hôtes de choix que de l'illustre poète qui y est né : « Ces deux trop plus d'honneur te feront pleine / D'entrer en toy, que moy d'en estre yssu » (v. 9-10). Les malheurs personnels du poète, qui suscitent des requêtes toujours brillantes, apparaissent comme une signature éthique et stylistique d'un humble poète servant avec d'autant plus de zèle ses protecteurs, malgré l'absence de vaste chronique ou grand poème épideictique à l'occasion d'un grand événement. Si les Rhétoriciens étaient des poètes de circonstance, Marot se veut poète malgré les circonstances, ou en dépit de l'absence de circonstances. La mise en scène de ses déboires pécuniaires ou sanitaires doit d'autant plus convaincre les protecteurs de son attachement envers eux, alors même que rares sont les événements à célébrer : peu de décès à l'inverse de ceux qui ponctuent la carrière de Lemaire, peu d'expéditions militaires à l'inverse de celles qu'a racontées Jean Marot. Mais Clément va encore plus loin dans l'exploitation rhétorique de ce masque humble et infortuné qui est sa signature de courtisan divertissant, frappé par des malheurs dont il faut rire et qui soulignent en filigrane la grandeur de ses protecteurs : il en fait l'argument d'un éloge certes convenu mais à l'épreuve de toute flatterie.

⁴²² OP2, p. 278-280.

Le récit des malheurs du poète fonde en outre la légitimité et la sincérité de ses écrits de courtisan. C'est ce que révèle l'étude de l'épître XVIII de *La Suite* « Au Roy », que Marot offre à François I^{er} en guise d'étrenne le 1^{er} janvier 1532. Cette coutume, qui remonte à l'antiquité et qui n'était guère pratiquée par les Rhétoriciens connaît en effet un renouveau sous le règne de François I^{er}, dont l'avènement eu lieu un 1^{er} janvier⁴²³. Le poème d'étrenne est supposé accompagner un présent, mais non seulement chez Marot le poème est le cadeau lui-même, mais en outre, en demandant de l'argent au roi après lui avoir raconté comment son valet de Gascogne l'a dérobé puis comment il est tombé malade, c'est même une requête dont le poète fait cadeau au roi. Ce plaisant tour de force n'est toutefois ni une façon de remplacer ou d'éviter la mission encomiastique du poète courtisan, mais une manière de le renouveler dans le cadre des jeux cultivés de la cour illustrés plus haut. Du point de vue de la structure, l'épître se compose de trois temps : elle commence par le récit des malheurs du poète, successivement détroussé puis alité (v. 1-82), puis se poursuit par une demande d'argent ainsi longuement justifiée et formulée avec beaucoup d'esprit (v. 83-118). Enfin, alors que l'épître semble close (« Voilà le poinct principal de ma Lettre. / Vous sçavez tout, il n'y fault plus rien mettre », v. 119-120), Marot procède à l'éloge en bonne et due forme de son roi, renversant l'ordre de ce qui est attendu dans une épître d'étrenne : l'éloge devant primer sur le récit personnel, qui n'aurait dû être qu'une digression au mieux humoristique.

Corinne Noirot⁴²⁴ propose une étude précise de cette épître centrée sur les ressorts de la communication et la justification de la requête, au moyen de l'humour du récit, dont elle détaille finement les rouages. Selon elle, puisque Marot n'écrit ni épopée ni chroniques, c'est-à-dire ni *fabula* mythique ni *historia* réelle, il ne lui reste donc que l'*argumentum*, ou récit fictif et

⁴²³ Voir Berthon, *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 148-155. Voir aussi, du même auteur, « Le recueil des Étrennes de Marot (1541) : une œuvre de libraire ? », *Nouvelle revue du seizième siècle*, n°10, 2014, p. 197-209. Les 41 étrennes adressées aux plus grandes dames de la cour, en 1541, par Marot, sont un chef-d'œuvre par l'aspect brillant des éloges toujours adaptés et réduits dans cinq vers polis. Ajoutons que les contraintes numériques que Marot s'impose pour ce recueil d'étrennes ne sont pas sans rappeler les jeux de virtuosité métrique des Grands Rhétoriciens et soulignent combien cette démonstration de talent est inhérente au métier de poète de cour, nécessité à laquelle Marot n'échappe pas – ne souhaite sans doute pas échapper.

⁴²⁴ « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 184-207. Voir aussi l'analyse du fonctionnement du don attendu et de sa rémunération anticipée par Cynthia Skenazi dans « L'économie du don et le mécénat. Les formes de l'échange dans une épître de Clément Marot », *French Studies*, LVII, 4, 2003, p. 463-474. Sans toutefois évoquer le contexte du don d'étrennes, la critique explique le vocabulaire économique de cette épître en le rapprochant des pratiques usurières de la Renaissance.

vraisemblable, réservé à la comédie selon les rhéteurs. Ce genre se caractérise par le *sermo* et les *ridicula*, que Marot emploie en vue de favoriser l'échange avec le destinataire. Cette lecture fait de la dernière partie du poème – le décrochage tonal où le roi est loué avec grandiloquence – une parodie d'éloge qui, sans être subversive, ne doit pas être prise au sérieux, étant inconvenante après la démonstration d'humour du poète détroussé et malade. Nous voudrions revenir sur ce dernier point, et montrer que cette dernière partie est non seulement préparée par le reste de l'épître, parce qu'elle est son but premier, sa *propositio* en termes rhétoriques, mais aussi qu'en dépit de sa grandiloquence ostentatoire, l'éloge n'en est que renforcé. Le récit des déboires du poète est une sorte de prologue nécessaire à la réussite de sa mission encomiastique⁴²⁵, dictée par la circonstance de l'étrene.

D'une part, ces malheurs naïvement racontés constituent un *étbos* sincère capital au moment de formuler une requête d'argent (toujours délicate car « douteuse » selon la typologie de Fabri⁴²⁶) mais surtout au moment de formuler un éloge, souvent suspect de flatterie, *a fortiori* lorsqu'il s'accompagne d'une requête. Mais d'autre part, en motivant l'écriture de cette lettre par une anecdote personnelle, Marot occulte complètement la part de devoir attachée à l'écrit de circonstance pour se présenter d'abord comme un plaisir littéraire offert en toute générosité, en toute gratuité. Lorsque la mission encomiastique réapparaît à la fin du texte, c'est aussi de façon volontaire et gratuite : « il n[e] fault plus rien mettre » dans cette épître, et pourtant le poète fait de ses vers encomiastiques une nécessité que lui-même s'impose, non les circonstances – qui justement devraient le préoccuper d'une toute autre façon. Il y a d'une part ce que le poète vit, et qu'il raconte naturellement, et d'autre part ce qu'il aimerait écrire, d'où l'aspect programmatique et métapoétique de ces derniers vers :

Rien mettre las ! Certes, & si feray,
En ce faisant, mon stile j'enfleray,
Disant, ô Roy amoureux des neuf Muses [...]. (v. 121-123)

En masquant l'occasion réelle de l'écrit pour lui en substituer une personnelle et anecdotique, Marot met précisément le récit humoristique de sa vie au service de sa mission courtisane et

⁴²⁵ Nous rejoignons ici la façon dont Déborah Knop (dans sa thèse *La cryptique de Montaigne*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Francis Goyet, Université Stendhal, 2012) décrit nombre de chapitres courts des *Essais* : quand la vraie *propositio* se découvre de façon inattendue à la toute fin, ce qui précède relève alors de l'*insinuatio*, avec souvent le même déséquilibre quantitatif qu'ici entre les parties (du chapitre ou de l'épître). Knop souligne que le lecteur à un moment donné devine que la « vraie » *propositio* est ailleurs, ou va être ailleurs. Ici, ce qui annonce la *propositio* encomiastique finale est le vers 102 « Quand votre Los, & Renom cessera », dont l'adunaton hyperbolique est bien placé à la fin de tout un développement.

⁴²⁶ Fabri, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, *op. cit.*, p. 205. Le récit plaisant constitue aussi une rétribution anticipée de la requête.

encomiastique⁴²⁷. Le premier éloge de François I^{er} de la série que Marot formule porte sur son goût pour la poésie et l'invite à remarquer ainsi combien le type d'écrit imposé qu'est l'étrenne se voit renouvelé à la faveur d'un partage du plaisir poétique suscité par la narration humoristique des malheurs du poète et sa formulation non moins ludique de la requête qui lui succède. L'éloge n'est plus de circonstance, et pourtant son avènement, nécessaire, a lieu.

Les déboires du poète fondent la légitimité éthique et poétique de Marot à adresser des présents littéraires humoristiques et des éloges sincères à son protecteur. L'étrenne, qui allie les deux gestes, semble d'ailleurs particulièrement bien adaptée pour ce montage, comme le suggère l'épigramme « Au Roy, pour estrenes⁴²⁸ », composée cinq ans après la fameuse épître du valet de Gascogne et non recueillie par le poète lui-même. Marot commence par évoquer son récent malheur (l'exil dont il vient de rentrer) pour le transmuier en savoir sur le monde et tourner un éloge d'autant plus fondé à son roi :

Ce nouvel an, François, où grâce abonde,
M'a fait present de plaine liberté :
Il m'a ouvert pour estrene le monde
Dont l'occident deux ans clos m'a esté.
Et pourtant j'ay d'estrener protesté
Le monde ouvert, & mon Roy valeureux.
Je donne au roy ce monde plantureux :
Je donne au monde ung tel prince d'eslite,
Affin que l'un vive en paix bien heureux,
Et que l'autre ayt l'estrene qu'il merite.

Le polyptote autour du terme « estrene » met en exergue le renversement entre les quatre premiers vers, centrés sur Marot, et les quatre derniers, ouverts au « monde » et au « roi » à la faveur de la « protest[ation] » du poète : Marot redécouvre le monde et le gratifie de François I^{er} lui-même. Dans ces quatre derniers vers, Marot joue encore sur les références de l'« estrene » : elle est d'une part ce « tel prince d'eslite » reçu par le monde, que Marot offre sans en avoir réellement le pouvoir, à titre de compliment pour le roi ; et d'autre part elle est ce que le roi reçoit, qui renvoie métapoétiquement au compliment de Marot et aux vers qu'il vient de composer. En somme, non seulement le retour d'exil offre à Marot une vision du monde qui lui permet de tourner un éloge du roi indirect mais réel, mais en outre le présent de la liberté que le poète reçoit se transforme en cadeau poétique offert au roi.

⁴²⁷ Cynthia Skenazi (« L'économie du don et le mécénat », art. cité) montre aussi que l'opposition entre l'emprunt que Marot propose à François I^{er} et le vol qu'il a lui-même subi doit mettre en garde le roi contre les flatteurs trompant sur la qualité de leur éloge, qui diffère de son propre envol encomiastique, qui tire sa valeur de l'échange, de la connivence avec le monarque.

⁴²⁸ *OP2*, p. 299.

Le parcours personnel de Marot, loin d'éloigner de l'éloge de circonstance, nourrit et justifie ses écrits de courtisan, ce que révèle le rapprochement des épigrammes 50 et 51 du livre II (recueilli par Marot pour ses *Œuvres* de 1538) : « Il convie troys Poëtes à disner⁴²⁹ » et « Du Sire de Montmorency, Connestable de France ». En effet, ce dîner montre l'entretien de la poésie avec des amis :

Demain, que Sol veut le jour dominer,
Vien Boyssoné, Villas, & la Perrière,
Je vous convie avec moy à disner,
Ne rejectez ma semonce en arriere :
Car en disnant, Phébus par la Verrière,
(Sans la briser) viendra veoir ses Supposts,
Et donnera saveur à noz propos,
En les faisant dedans noz bouches naistre [...]. (v. 1-8)

Il n'est sans doute pas anodin que cette pratique familière de la poésie, véritable nourriture des poètes, précède un éloge de style élevé, d'ailleurs adressé à un amateur de poésie : Marot offre en effet à Montmorency un recueil en mars 1538 peu après sa nomination, mais on sait par une épître de *La Suite*⁴³⁰ que ce geste a eu un précédent. Non seulement Marot ne sépare pas anecdotes personnelles et devoirs courtisans, mais en outre les uns nourrissent les autres, de sorte que le remplacement du récit historiographique par une histoire familière est encore une façon – très nouvelle mais qui semble avoir eu du succès dans cette cour férue de lettres – d'écrire à la gloire des protecteurs.

À la question volontairement naïve de savoir pourquoi Clément Marot n'a pas écrit la chronique historique de la France ou du moins du règne de François I^{er}, exercice auquel s'étaient confrontés, à leur façon, chacun de ses prédécesseurs, les réponses sont donc multiples. Il faut tout d'abord séparer les causes conjoncturelles et les causes structurelles : sous François I^{er} et surtout après Pavie, de tels grands récits ne sont plus d'actualité. Le traumatisme de 1525 est tel qu'il rejaillit sur la possibilité même de faire une histoire juste, au double sens de véridique et morale, ainsi que le montre un Cretin alors âgé. Mais auparavant, Lemaire, faisant l'expérience de l'hétérogénéité des publics courtisans et populaires, avait déjà irrémédiablement séparé histoire et poésie, s'engouffrant dans la première voie et laissant la seconde à son disciple.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 269. Sur les relations entre Marot et ces poètes toulousains, voir Michel Magnien, « Marot et l'Humanisme (suite) : Jean de Boyssoné et le "Maro Gallicus" », dans *La Génération Marot, op. cit.*, p. 261-279.

⁴³⁰ « Epistre à Monseigneur le grand Maistre de Montmorency, par laquelle Marot luy envoie ung petit Recueil de ses Oeuvres, & luy recommande le Porteur », *OP1*, p. 295.

Ensuite, il faut séparer les périodes de production du poète. Jeune élève des Rhétoriciens nouvellement parvenu au service du duc et de la duchesse d'Alençon, il produit un journal de campagne fractionné, personnel, dans la droite lignée de ceux que produisait son père. Grand poète de François I^{er} et jouissant d'une très grande popularité, Marot devient la voix non plus du peuple mais de la chrétienté, dans des poèmes privilégiant les moments de paix. Écrivain exilé ou fraîchement rappelé, son désir de rentrer à la cour se traduit par des chants de victoire très partisans...

Enfin, il ne faut pas séparer les *corpus*. Au moyen d'un tour de force éthique et rhétorique, Clément Marot œuvre moins pour la gloire de François I^{er}, de sa cour et de la nation française quand il en exalte les hauts faits, que lorsqu'il fait le récit de ses propres aventures à la cour et dans le monde littéraire, faisant de sa vie (largement reconstruite) et de sa figure de poète (forgée non sans dérision) le miroir convexe d'un règne florissant. C'est donc à présent dans ces constructions marotiques que nous chercherons les indices d'une filiation jamais dénigrée quoique toujours modalisée.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

**préparée dans le cadre d'une cotutelle entre la
Communauté Université Grenoble Alpes et
Rutgers, The State University of New Jersey**

Spécialité : **Littératures française et francophone**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 - 7 août 2006

Présentée par

Ellen DELVALLÉE

Thèse dirigée par **Francis GOYET** et **François CORNILLIAT**

préparée au sein du **laboratoire Litt&Arts** et du **French Department**

dans l'**École Doctorale n° 50 LLSH** et la **Graduate School -
New Brunswick**

Poétiques de la filiation. Clément Marot et ses maîtres : Jean Marot, Jean Lemaire et Guillaume Cretin

Volume II

Thèse soutenue publiquement le 23 juin 2017,
devant le jury composé de :

M. François CORNILLIAT

Distinguished Professor, Rutgers University, Directeur de thèse

Mme Nathalie DAUVOIS

Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Rapporteur

Mme Estelle DOUDET

Professeur des universités, Université Grenoble Alpes, Examineur

M. Francis GOYET

Professeur des universités, Université Grenoble Alpes, Directeur de thèse

M. Michel MAGNIEN

Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Rapporteur et
Président du jury

Mme Ana PAIRET

Associate Professor, Rutgers University, Examineur



TROISIÈME PARTIE
L'HISTOIRE POÉTIQUE DE CLÉMENT MAROT

Du *Temple de Cupido* à la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, Clément Marot n'a de cesse, tout au long de sa carrière, de nommer ses maîtres, que ce soit pour leur rendre hommage, établir une certaine distance (les deux gestes n'étant pas contradictoires) ou montrer une dépendance totale vis-à-vis de leurs enseignements (ce qui ne va souvent pas sans arrière-pensées – lesquelles restent à déterminer). La pratique est, en elle-même, un héritage des Rhétoriciens, qui désignaient souvent par des listes leurs ascendants littéraires et pointaient de cette manière sinon leur poétique, du moins celle vers laquelle ils tendaient¹. Mais la variété de ces témoignages marotiques, leur éparpillement voire leurs contradictions apparentes se retrouvent sous une autre forme dans la critique, dont les études sur le rapport explicite de Marot à ses maîtres sont souvent aussi pertinentes que limitées dans leurs vues, en raison de la nature fractionnée de leur objet. Après avoir étudié en détail la façon dont Marot conçoit son métier de poète de cour – comme un Rhétoricien mais avec des moyens différents –, il convient donc de prendre du recul et de faire le point sur les discours (explicites et implicites) ayant trait à sa formation et à son héritage poétiques, dans la compagnie, à l'écart ou à l'encontre des Rhétoriciens.

Clément mentionne ses trois maîtres dans une poignée de poèmes écrits à des époques très diverses de sa carrière. Lemaire est ainsi présent dès l'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine* « A ung grand nombre de freres, qu'il a : tous enfants d'Apollo² », puis dans l'épître XXI « Au lieutenant Gontier » de *La Suite*³ et dans l'épigramme « Sur la devise de Jan le Maire de Belges, laquelle est : De peu assez⁴ ». Cretin est nommé dans le « Chant Royal de la conception Nostre Dame, que Maistre Guillaume Cretin voulut avoir de l'auteur : lequel luy envoya avecques ce huictain⁵ » ainsi que dans l'épithaphe XI du « Cymetière » de *La Suite*, « De Maistre Guillaume Cretin, Poëte François⁶ ». Jean Marot apparaît à l'occasion de son décès et de la succession de

¹ Voir sur ce point Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « À la recherche des pères : la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge », art. cité et Florian Preisig, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 30-43.

² *OP1*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 325-326.

⁴ *OP2*, p. 287.

⁵ *OP1*, p. 127-129.

⁶ *Ibid.*, p. 377-378.

Clément au poste de poète du roi qu'il occupait, dans l'épigramme « Au Roy⁷ » et l'épître XXIV de *La Suite*⁸, puis dans l'*Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & de Robin*⁹, même si sa figure bienveillante et paternelle semble revenir, on le verra, en d'autres endroits¹⁰. Il est par ailleurs mentionné, ainsi que Lemaire, dans l'épître « à Madame de Soubize partant de Ferrare pour s'en venir en France¹¹ ». Enfin, tous sont cités dans l'épigramme « Des Poètes François, à Salel¹² » et dans la *Complainte de Monsieur le General, Guillaume Preudhomme*¹³. En outre, certains genres tels le rondeau, l'épître ou la déploration funèbre renvoient manifestement à ces maîtres, sans pourtant les nommer (respectivement, dans nos exemples, à Jean Marot, Cretin et Lemaire). Il en va de même pour la pratique de l'allégorie ou des rimes extraordinaires, telle la rime équivoque. Cette dernière partie se veut une synthèse sur la façon dont Marot construit sa poétique avec et contre les Rhétoriciens qui furent ses maîtres¹⁴.

Par ces adresses, ces listes, ces réécritures cachées ou au contraire ostentatoires, non seulement Marot façonne sa carrière de poète à la cour de François I^{er}, mais il dessine aussi les traits de son propre développement poétique, à la façon d'un pèlerinage, dans lequel la genèse du poète reproduit celle de toute la littérature française. Dans la variété voire les contradictions des discours de Marot sur ses maîtres, il s'agira de retrouver le fil rhétorique et poétique à partir duquel il élabore son esthétique à la fois si singulière, si moderne, et pourtant si marquée par l'héritage de ces trois maîtres, qu'il a lus mais aussi personnellement connus, et qu'il réécrit naturellement ou par nostalgie d'une poésie passée. Une approche chronologique¹⁵ permettra ainsi de donner un sens à la diversité du rapport de Marot à ses maîtres : l'hommage qu'il leur rend ne saurait en effet être le même lorsqu'il cherche sa place dans les cours princières à leurs côtés, lorsqu'il est au sommet de sa gloire et lui-même prince des poètes, ou lorsqu'il regarde à la fin de sa vie, avec recul et en exil, le panthéon poétique français dans lequel il sait désormais qu'il s'inscrira. Chacun de ces moments détermine une poétique mais aussi un usage rhétorique de la référence aux maîtres : c'est cette approche plus sensible aux circonstances des discours qui nous

⁷ OP2, p. 212-213.

⁸ OP1, p. 327-330.

⁹ OP2, p. 34-41.

¹⁰ On reconnaît ainsi le « bon vieillard » qu'est Jean Marot dans l'« Epistre du Despourveu » et déjà peut-être dans la traduction de la première églogue de Virgile (OP1, p. 72-77 et 21-26).

¹¹ OP2, p. 96-98.

¹² *Ibid.*, p. 361.

¹³ *Ibid.*, p. 387-391.

¹⁴ De fait, nous n'aborderons que de biais, par le prisme de l'héritage de ces trois poètes, le rapport de Marot à la lyrique médiévale ou aux mises en scènes éthiques de Villon notamment, pourtant si déterminantes dans la caractérisation de sa poétique.

¹⁵ Mais d'une chronologie fort marotique, c'est-à-dire qui favorise les regroupements de sens et demeure sensible aux effets de mise en scène des recueils.

permettra à la fois de résoudre certaines contradictions relevées par la critique, mais aussi de dépasser des jugements souvent trop « œdipiens », en vertu desquels Clément passerait son temps à vouloir tuer pères et maîtres, même après leur véritable mort¹⁶... S'il continue à les mentionner, à se référer plus ou moins explicitement à leur poésie, c'est pour se définir, donner un sens à son œuvre, construire sa propre histoire (au double sens du terme) poétique.

¹⁶ On songe, entre autres, aux articles de Defaux et Monferran exploitant les fameux vers « Et ne falloit, Sire, tant seulement, / Qu'effacer Jan, et escrire Clement » de l'épître XXIV de *La Suite* (respectivement « “Effacer Jean, & escrire Clément” : une douloureuse (et double) affaire de succession » dans *La Génération Marot, op. cit.*, p. 81-112 et « Père et fils dans l'Adolescence Clémentine : “Effacer Jean et escrire Clement” », dans *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à François Charpentier*, éd. F. Lecercle et S. Perrier, Paris, Champion, 2001, p. 125-140). Bien que nous les réfutions en de nombreux points, ces études ont abondamment nourri notre réflexion et bien des pages de cette partie leur sont redevables.

I- Stratégies de carrière

Le 1^{er} janvier 1515 voit l'avènement du jeune François I^{er}. Clément Marot, de deux ans son cadet, y voit sans doute le moment opportun pour faire son entrée sur la scène poétique de la cour de France. Élevé par Jean Marot, serviteur de Louis XII et Anne de Bretagne, il semble aussi avoir rencontré et appris le métier poétique auprès de Lemaire et Cretin – c'est du moins ce que laissent entendre l'épître liminaire et le chant royal publiés dans *L'Adolescence clémentine*. Pour gagner son entrée dans les cours princières, le jeune poète fait valoir son savoir-faire, issu de l'apprentissage auprès des illustres écrivains de son temps, mais revendique aussi une certaine originalité, qui ne saurait cependant directement contrevenir à l'esthétique de ses maîtres. En gardant en mémoire ces éléments biographiques et la finesse des postures rhétoriques qu'ils supposent, nous proposons de relire *L'Adolescence clémentine* et *La Suite* comme la mise en scène, par Marot, d'une progressive, laborieuse mais finalement triomphale entrée au service des princes. Les discours que le poète y tient à propos de ses maîtres relèvent en effet moins de la concurrence ou de l'iconoclasme que de l'impératif de se forger une place à la cour sans toutefois y déloger les autres de la leur : comment un jeune poète pourrait-il critiquer ceux dont les œuvres sont appréciées par les grands dont il sollicite le service ? C'est pourquoi nous verrons successivement dans cette section comment Marot revendique certains modèles tout en mettant en avant son prénom, comment il bénéficie souterrainement de l'aide de son père pour rentrer à la cour, tout en revendiquant son indépendance (avant et après sa nomination au titre de valet de chambre du roi) à l'égard de ses aînés. C'est dans le subtil balancement de ces intérêts contradictoires que doivent se comprendre les discours de Marot sur ses maîtres, jusqu'en 1530 environ.

1/ Rhétoriciens et publicité dans *L'Adolescence clémentine*

Au début de sa carrière, et donc au seuil de son *Adolescence*, Marot se définit par certaines filiations esthétiques, afin de montrer à la fois l'étendue de ses lectures, ses partis pris esthétiques et son indubitable maîtrise technique acquise auprès de grands noms de la poésie française qu'il met en valeur. Lemaire n'a pas fait autre chose lorsqu'il a réuni dans son *Livret sommaire*¹⁷, en 1498, une vaste composition de Chastelain (*Louenge à la tresglorieuse Vierge*), puis un chant royal (*Devote Loenge à glorieuse Vierge Marie*) de Molinet avant son propre *Salve regina*, faisant ainsi signe vers une

¹⁷ BN n. ac. fr. 4061.

filiation et un style bourguignons, et même plus précisément valenciennois¹⁸. Dans un article consacré à la réunion de ces trois poèmes, Gérard Gros conclut sur l’ambivalence de ce geste lemailrien, qui entend à la fois honorer et dépasser ses maîtres, en particulier Molinet¹⁹. De même Marot prend soin de nommer, à des places de choix, ses maîtres afin de définir sa poétique ; pourtant l’hommage, bien qu’indubitable, a une aussi une fonction promotionnelle personnelle et porte déjà en lui les traces d’une volonté de dépassement.

- **Le poids de Jean Lemaire**

La figure de Jean Lemaire de Belges pèse de toute son aura dans les premières pages du recueil publié en 1532. Il faut dire que le rhétoricien bourguignon, quoiqu’inactif depuis 1515 et mort dans l’indifférence vers 1524²⁰, est encore goûté tant dans les cours que dans les villes, comme en témoignent le nombre des poètes faisant référence à ses œuvres ainsi que les chiffres élevés et réguliers de leurs nouvelles éditions jusqu’en 1549²¹. Maître indiscuté pour Frappier, Lemaire apparaît plutôt dans les textes de Marot, selon une étude de Rigolot, comme un poids, un repreneur intempestif²². Le critique a en effet examiné la quasi-totalité des mentions de Lemaire par Marot et s’est efforcé de montrer que le jeune poète n’avait pas une admiration si univoque pour son maître, que ces mentions n’étaient pas dénuées d’arrière-pensées, voire d’ironie, contrairement à ce que les recherches avaient pu établir jusqu’à présent. Nous proposons

¹⁸ Voir Estelle Doudet, « Contraintes, concurrences et stratégies d’autonomisation chez les Rhétoriciens francophones », art. cité. Doudet fait d’ailleurs remarquer que cette localisation des poèmes par Lemaire est fautive et vise sans doute à renforcer la nécessité géographique de cette succession, qui s’ajoute à la cohérence chronologique. On verra que Marot réutilise cet argument géographique dans l’épigramme « Des Poètes François, à Salel », en insistant au contraire sur la variété des origines des poètes français.

¹⁹ Gérard Gros, « Sur l’oraison mariale de Valenciennes, ou Jean Lemaire de Belges et ses devanciers », dans *Et c’est la fin pour quoy nous sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet professeur à la Sorbonne Nouvelle : Littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, I-III, éd. Jean-Claude Aubailly, Emmanuelle Baumgartner et Francis Dubost, Paris, Champion, 1993, p. 685-693 : « Comme à l’accoutumée, dans ce qu’on nomme vivement le conflit des générations, le jeune poète entend, dans la filiation des Lettres, surpasser son père, mais il vénère, d’ailleurs à juste titre, son aïeul » (p. 693). Même si l’on peut remettre en question l’aspect systématique (et freudien) de la volonté de l’élève de tuer le père, ce jugement de Gros montre bien l’impossibilité de tenir un discours uniforme sur le rapport de Lemaire – mais aussi de Marot – à ses prédécesseurs.

²⁰ Sur la retraite de Lemaire durant cette période, voir les hypothèses de Jennifer Britnell, « La mort de Jean Lemaire de Belges... », art. cité, et de Grantley McDonald et Pascale Chiron, « The Testament of Jean Lemaire, 1524 », art. cité.

²¹ Voir notamment l’étude des éditions des *Illustrations* menée par Jacques Abélard, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye de Jean Lemaire de Belges : étude des éditions, genèse de l’œuvre, op. cit.*

²² Jean Frappier, « Sur quelques emprunts de Clément Marot à Jean Lemaire de Belges », art. cité et François Rigolot, « “De peu assez” : Clément Marot et Jean Lemaire de Belges », art. cité.

de préciser ou nuancer, dans la perspective chronologique et rhétorique qui nous intéresse, cette analyse.

LE MAÎTRE ÈS COUPES FÉMININES DE L'ÉPÎTRE LIMINAIRE

Composée à l'occasion de la publication de *L'Adolescence clémentine*, l'épître liminaire de Marot « A ung grand nombre de freres, qu'il a : tous enfans d'Apollo » consiste en une *captatio benevolentia* reposant notamment sur l'excuse du poète devant ses modestes et imparfaits *juvenilia*. Il pointe même une erreur technique due à sa jeunesse, à savoir la pratique des « coupes féminines » non élidées, depuis interdites par Lemaire :

Et là commencerons par la premiere Eglogue des Bucoliques Virgiliannes, translätée (certes) en grande jeunesse : comme pourrez en plusieurs sortes congnoistre : mesmement par les Coupes feminines : lesquelles je n'observois encor alors : dont Jan le Maire de Belges (en les m'apprenant) me reprint. (p. 18)

En 1532, Marot montre autant ses faiblesses d'élève en poésie que sa maîtrise, désormais, des règles de versification nouvelles et pointues. Venue des Rhétoriciens de Bourgogne, comme l'a montré Claude Thiry²³, l'interdiction des césures épiques ou lyriques est un raffinement poétique que Marot pointe pour mettre en avant le savoir-faire acquis depuis ses vingt dernières années²⁴. Thierry Mantovani développe par ailleurs²⁵ les implications esthétiques de cette modification des règles poétiques concernant les coupes féminines : selon lui, le durcissement des contraintes formelles et la multiplication des impératifs métriques – dont l'interdiction des coupes « fautives » est un des aspects les plus visibles et ardues – conduisent à un appauvrissement de la syntaxe, lequel affecte l'art poétique lui-même. De fait, Marot a, pour ainsi dire, réduit la palette d'effets de virtuosité à sa disposition au nom d'une perfection technique de plus en plus rigoureuse, ce qui l'a conduit, par un geste de recherche et de perfectionnement formel tout à fait dans l'esprit des Rhétoriciens, à une esthétique opposée, d'apparence très simple, dépourvue d'effets trop ostentatoires ou déformant trop le naturel de la syntaxe française – qui se fige peu à peu au XVI^e

²³ Claude Thiry, dans « Rhétoriciens de Bourgogne, rhétoriciens de France : convergences, divergences ? » (*Rhetoric – Rhétoriciens – Rederijkers, op. cit.*, p. 101-116) montre que le rejet des coupes lyriques et épiques est une pratique essentiellement bourguignonne (Chastelain, Molinet et Lemaire), qui n'est pas ou guère respectée par les rhétoriciens français (Saint-Gelais, Jean Marot, La Vigne ou Cretin).

²⁴ Voir aussi l'analyse que donne Berthon de cette interdiction (dans « L'œuvre de jeunesse comme paradigme éditorial : les adolescences poétiques des années 1530 », dans *Juvenilia. Actes du colloque de l'université Paris Diderot-Paris 7 (3-4 novembre 2016)*, à paraître) : non seulement Clément y signale une maîtrise du vers qui prévient toute attaque du jeune poète sur le plan technique, mais en outre il impose ce modèle aux autres poètes souhaitant l'imiter, devenant lui-même figure d'autorité sous couvert de celle de Lemaire.

²⁵ Voir son article consacré à « Gratien du Pont et l'abolition de la coupe féminine », dans *Grands rhétoriciens, op. cit.*, p. 55-74.

siècle. Nous reviendrons plus en détail sur cette idée qui apparaît dès les premières lignes de *L'Adolescence clémentine*, au moyen d'une étude plus approfondie des rondeaux et de la place de la rime équivoque en contexte épistolaire.

Quoi qu'il en soit, la mention de Lemaire, à l'ouverture du recueil, possède une dimension publicitaire évidente. Le rhétoricien bourguignon est encore en 1532 un poète et un historien reconnu, dont les œuvres connaissent un franc succès de librairie²⁶. Sa relecture des écrits du jeune Marot est gage de sérieux et de technique pour le recueil qui suit. Rigolot insiste d'ailleurs sur ce deuxième aspect : Marot reléguerait la dette de Lemaire à une règle de versification somme toute accessoire de façon à occulter ainsi un héritage intellectuel et poétique bien plus large et fondamental, visible dès le *Temple de Cupido*. Cette stratégie permettrait à Marot de se servir de la gloire de son maître tout en se préservant une place pour exprimer son talent personnel. Il est difficile cependant de souscrire à l'idée que le lecteur de 1532 ne verrait pas l'intertexte de la *Concorde des deux langages* derrière le *Temple de Cupido* – et donc de supposer une mauvaise foi totale de la part du poète de Cahors. En outre, il faut sans doute voir dans ce déséquilibre entre dette avouée et intertextualité masquée l'insistance de Marot sur le lien personnel qui l'unit à Lemaire : celui-ci n'est pas qu'un nom sur un livre, c'est un professeur dévoué, qui lui a « appr(is) » la règle des « coupes féminines ». Marot ne se vante pas d'avoir lu Lemaire, comme n'importe quel poète pouvait le faire, mais il souligne l'apprentissage laborieux auprès du maître et le caractère innovant de sa versification, au moyen d'un contact précoce avec les meilleurs. Cette connaissance intime entre poète émérite et élève talentueux sert évidemment la carrière de Clément Marot, qui veut entrer au service des princes. Mais ainsi formulée dans une épître liminaire écrite pour la publication de *L'Adolescence clémentine* de 1532, elle est aussi un argument de vente du recueil imprimé. Lemaire lui-même avait déjà perçu la force de ce type de publicité lorsqu'il fait figurer en tête de l'édition imprimée de son *Temple d'Honneur et de Vertus*, en 1504, une épître de Cretin félicitant le jeune rhétoricien bourguignon qui n'en est, alors, qu'à sa première œuvre de quelque ampleur. Le titre que Cretin donne à cette épître (« A son amy Le Maire Cretin mande / Salutz assez pour comble une mande²⁷ ») suggère assez combien Lemaire a organisé cette publicité autour de son recueil, en sollicitant un poète reconnu tout en faisant valoir une relation amicale, d'égal à égal. Molinet figure enfin dans cette épître, faisant de Lemaire

²⁶ En 1537, alors que François Juste publie une nouvelle édition des *Epîtres de l'Amant vert*, il présente son livre comme « Reveues et remises en leur entier par Clement Marot ». Pourtant le poète de Cahors n'a vraisemblablement pas travaillé sur cette édition, comme le montre Berthon dans sa bibliographie des œuvres de Marot à paraître. Il reste significatif que quelques années après *L'Adolescence clémentine*, ce soit désormais le nom de Clément qui serve de publicité aux œuvres de Lemaire.

²⁷ Lemaire, *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, *op. cit.*, p. 45-47 ; également édité par Chesney dans les *Œuvres poétiques* de Cretin, *op. cit.*, p. 338-340.

à la fois un digne successeur des rhétoriciens bourguignons et un maître dans l'art d'utiliser ses relations poétiques à des fins publicitaires. Nul doute que Marot a aussi hérité de ce savoir-faire propre à Lemaire et à la publication imprimée, en plus de la rigueur acquise en matière de « coupes féminines ».

La remarque de Rigolot sur le caractère gênant de ce maître trop concurrentiel n'en garde pas moins une part de vérité : Marot, avant même de noter le rôle de Lemaire dans la correction du premier poème, souligne que les « ouvrages de meilleure trempe, et plus polie estoffe » viendront « après l'Adolescence²⁸ », hors de l'influence du grand poète bourguignon. Reste à savoir si Marot désigne par là les poèmes écrits « depuis l'âge de son Adolescence » parus en 1532, ceux de *La Suite* de 1534, ou ceux qui viendront encore après, dans les *Œuvres* de 1538, ainsi qu'au nom de quel critère poétique, rhétorique voire biographique ces poèmes doivent être considérés comme « de meilleure trempe ». Pour l'heure, au seuil de son premier recueil publié, Marot invite son lecteur à formuler avec lui l'hommage à l'égard du rhétoricien bourguignon et pédagogue dévoué tout en suggérant dans le parcours poétique de son adolescence et de sa suite une autonomisation progressive par rapport au maître de la génération précédente.

LEMAIRE ET LA RHÉTORIQUE AU TEMPLE DE CUPIDO

Publicité, hommage et ébauche d'une émancipation sont encore les gestes d'apparence contradictoire ancrés dans l'écriture du *Temple de Cupido*. Composé entre 1515 et 1519²⁹, ce poème est sans doute le *magnum opus* par lequel Marot est parvenu au service des princes. Offert à François I^{er} et Claude de France peu après leur mariage, *Le Temple de Cupido* décrit le pèlerinage d'un jeune homme à la recherche de « ferme amour ». Publié entre les traductions de la première églogue de Virgile, du *Jugement de Minos* et des *Tristes vers de Philippe Beroalde*, cette composition personnelle du jeune Marot a pourtant les atours d'une compilation de sources antiques, médiévales et plus récentes sur l'amour, à partir de laquelle le poète expose la nouveauté de ses vues sur ce sujet séculaire. Les vers de Marot repris (entre autres) aux *Métamorphoses* d'Ovide, au *Roman de la Rose*, au *Temple de Mars* de Molinet et plus encore au « Temple de Vénus » de la *Concorde des deux langages* sont déjà largement répertoriés dans les notes de Mayer³⁰, ou dans des articles de Frappier³¹, Thiry³² ou encore par Griffin³³ pour ce qui relève des emprunts au

²⁸ *OP1*, p. 18.

²⁹ Voir Berthon, *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 48-56.

³⁰ Marot, *Œuvres lyriques*, *op. cit.*, p. 87-113.

³¹ Jean Frappier, « Sur quelques emprunts de Clément Marot à Jean Lemaire de Belges », art. cité.

³² Claude Thiry, « La jeunesse littéraire de Clément Marot », art. cité.

rhétoriqueur bourguignon. Si le *Roman de la Rose* fournit un cadre pour concevoir la narration du *Temple de Cupido*³⁴, la *Concorde des deux langages*, et plus particulièrement son « temple de Vénus », nourrit l'essentiel de la description du « Temple Cupidique » (v. 92). Mais comment distinguer ce que Marot reprend à l'un ou l'autre auteur, quand un motif médiéval est largement répandu dans le *corpus* des rhétoriqueurs (celui du temple ou du pèlerinage notamment), ou quand les auteurs sources se réécrivent entre eux (« Genius » est-il d'origine lemairienne ou bien Marot a-t-il directement en tête le personnage du *Roman de la Rose* duquel s'inspire le rhétoriqueur bourguignon) ? La tâche qui consisterait à recenser les intertextes de la *Concorde des deux langages* (puisque c'est à Lemaire que nous nous intéressons) devient impossible dès lors que l'on dépasse les ressemblances de mots pour examiner des idées communes : lorsque Marot évoque comme lecture au Temple de Cupido « l'art d'aymer, faict d'art poétique » (v. 400), est-ce un souvenir du débat de la *Concorde* qui consiste à comparer la langue et la poésie italiennes et françaises, en partant du postulat que l'une est liée à l'amour, tandis que l'autre favorise les sujets historiographiques ? Cet exemple montre jusqu'à quel point, au-delà des mots, des rimes ou des expressions particulières, le texte et les idées de la *Concorde* imprègnent *Le Temple de Cupido*. C'est pourquoi nous nous attarderons plutôt, à partir d'exemples précis relevés par nos prédécesseurs, à définir les modalités de cette réécriture et à comprendre son rôle au seuil des œuvres de Marot.

Par certains aspects, *Le Temple de Cupido* ressemble à un exercice de rhétorique destiné à montrer le savoir-faire du jeune poète (en termes de *dispositio* et d'*elocutio*) et à mettre en exergue une idée originale (*inventio*). Alors que Lemaire procède par touches autoptiques pour décrire le temple de Vénus (« là voit on », v. 167, repris anaphoriquement dans les strophes suivantes), Marot au contraire développe chacun de ces détails le long de ses strophes de décasyllabes ou d'octosyllabes. Sa description, qui repose sur un découpage strophique régulier, a de fait un aspect quelque peu figé³⁵. Que l'on compare ainsi la mention des « benoitiers » chez Lemaire, au sein d'un vers elliptique, et l'*amplificatio* qu'en propose Marot à l'échelle d'une strophe :

³³ Dans *Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice* (*op. cit.*, p. 107), Griffin relève notamment que l'énumération de fleurs du *Temple de Cupido* (v. 353-356) est reprise aux *Illustrations* de Lemaire (livre I, chap. XXIX, mariage de Thétis et Pélée), quoique de façon désordonnée.

³⁴ Sur la présence du *Roman de la Rose* dans *Le Temple de Cupido*, voir David Hult, « La Fortune du *Roman de la Rose* à l'époque de Clément Marot », dans *Clément Marot « Prince des poètes français »*, *op. cit.*, p. 143-156 ; Jennifer Monahan, « Clément Marot, the *Roman de la Rose*, and Poetic Identity », *Medievalia et Humanistica*, n° 31, 2005, p. 83-99 et notre communication « Clément Marot et *Le Roman de la Rose* : penser l'héritage littéraire », dans *La réception et l'influence de Jean de Meun en France du XV^e au début du XVII^e siècle. Actes du colloque international d'Orléans, 3-4 novembre 2016*, éd. Nicolas Lombart and Silvère Menelgado, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, à paraître.

³⁵ Pour Danièle Duport (« “De pensée joyeuse” ou le *Temple de Cupido* de Clément Marot », dans *Nature et paysages : l'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, éd. Dominique de Courcelles, Paris, Écoles des

Les chappes sont de draps bien figuréz,
Le propre encens est d'oudeur naturelle,
Les benoitiers des vasseaulx corporelz [...].
(*Concorde des deux langages*, v. 175-177³⁶)

Le Benoistier fut fait en ung grand plain,
D'ung Lac fort loing d'herbes plantes & fleurs,
Pour eue benoiste, estoit de larmes plein,
Dont fut nommé le piteux lac de pleurs :
Car les Amans dessoubz tristes couleurs
Y sont en vain mainte larme espendans.
Les fruictz D'amours là ne furent pendans :
Tout y sechoit tout au long de l'année :
Mais bien est vray, qu'il y avoit dedans
Pour asperger une Rose fermée.
(*Temple de Cupido*, v. 343-352)

Thiry³⁷ en conclut que

là où Lemaire se contentait de quelques traits significatifs, susceptibles de suggérer à son public une vision d'ensemble, Marot systématise et ne fait grâce à son lecteur d'aucun détail. Il érige donc en fin artistique ce qui chez Lemaire n'était qu'un procédé destiné à planter un décor.

Il faudrait compléter ce jugement en précisant la nature de la « fin artistique » visée par Marot, qui relève aussi de la formation du jeune poète : non seulement l'*amplificatio* est un exercice de rhétorique courant, mais en plus elle constitue la valeur littéraire d'un texte au moins autant que son contenu narratif au XVI^e siècle³⁸. Ce qui nous apparaît comme une lourdeur est un exercice de plume non seulement attendu de la part d'un poète aspirant, mais également valorisé en lui-même. Au début de la description du « temple cupidique », son rapprochement avec un paradis terrestre confirme l'idée que ce texte est un exercice ayant à la fois pour vocation de montrer au couple royal le talent rhétorique du jeune Marot et de manifester la filiation littéraire dans laquelle il entend prendre place. Alors que Lemaire indique simplement que « Tout le dehors [de son temple] un paradis ressemble » (v. 157), Marot amplifie cette comparaison au moyen de trois procédés (une autre comparaison, une cause et un épilogue) :

Ce Temple estoit, ung clos flory Verger
Passant en tout le Val délicieux,
Auquel jadis Pâris jeune Berger
Pria d'amours Pegasis aux beaux yeulx :
Car bien sembloit que du plus haut des Cieulx
Juppiter fust venu au mortel estre,
Pour le construire, & le faire tel estre,

chartes, 2006, p. 141-150), ce figement des énumérations confine à la « parodie » de l'écriture des prédécesseurs de Marot, et ouvre à une lecture évangélique. La volonté de pastiche est indéniable, mais les lourdeurs éventuelles de Clément dans cette réécriture ne nous semblent pas être intentionnellement satiriques.

³⁶ Toutes nos citations renverront à l'édition Frappier, *op. cit.*

³⁷ « La jeunesse littéraire de Clément Marot », art. cité, p. 445.

³⁸ Voir *supra* nos remarques sur la spécification dans la *Couronne Margaritique*, nourries de celles de Lecointe. Berthon rappelle aussi que *Le Temple de Cupido* de Marot est encore loué au XVI^e siècle (*L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 507).

Tant reluisoit en exquise beaulté.
Brief on l'eust pris pour Paradis terrestre,
S'Eve, & Adam dedans eussent esté. (v. 143-152)

La juxtaposition de ces procédés amplificatoires n'est pas anodine. Tout d'abord, Marot renvoie ainsi successivement (et explicitement) au *Roman de la Rose*, à travers le « clos flory Verger », aux *Illustrations* de Lemaire et à son roman de Pâris et d'Enone, et enfin au récit biblique, fusionnant ainsi les mythes dans une joyeuse *translatio studii* dont il serait l'ultime récepteur et passeur. Ensuite, comparaison, cause et épilogue sont trois procédés amplificatoires très classiques, qui appartiennent à l'exercice rhétorique de la chrie. Cet exercice consiste à amplifier une parole ou le récit d'une action exemplaire et illustre, au moyen successivement des lieux de l'éloge, la paraphrase, la cause, le contraire, le semblable, l'exemple, le témoignage des anciens, l'épilogue³⁹. De fait, au sein de cet exercice très codifié, Marot met en exergue et sélectionne, parmi les ressources rhétoriques à sa disposition, celles qui servent son projet de jeune poète revendiquant son héritage. La réécriture de Marot procède par choix, et ceux-ci lui forgent déjà une identité poétique.

Par endroits, l'amplification marotique de la *Concorde des deux langages* se présente comme une continuation narrative, de sorte que Clément suggère sinon un dépassement, du moins une progression dans la représentation du temple voué à l'amour. C'est sur ce principe que repose la strophe du *Temple de Cupido* consacrée aux cloches :

Les cloches sont Tabourins, & Doulcines,
Harpes, & Lucz, instrumens gratieux,
Haulxboys, flageotz, Trompettes et Buccines
Rendant un son si tressolatieux,
Qu'il n'est soudart, tant soit audacieux,
Qui ne quittast Lances, & Braquemars,
Et ne saillist hors du Temple de Mars,
Pour estre Moyne au Temple d'amourettes,
Quand il orroit sonner de toutes pars
Le carillon de Cloches tant doulcettes. (*Temple de Cupido*, v. 283-292)

Cette strophe est à nouveau une *amplificatio* de la *Concorde*, fondée sur une énumération et une comparaison. La reprise du terme amplifié (« cloches ») au début et à la fin de la strophe forme une épanadiplose qui marque à nouveau la maîtrise de l'exercice rhétorique. Mais cette strophe

³⁹ Nous reprenons cette énumération à la traduction française d'un chapitre de Jouvancy, *L'Élève de rhétorique*, trad. Henri Ferté, Paris, Hachette, 1892, partie V- Exercices préparatoires, chap. II « De la chrie », p. 91-115. Voir nos remarques au début de la partie sur la déploration funèbre pour comprendre l'emploi de ce manuel largement postérieur à Marot. Jouvancy lui-même (dont le *Candidatus rhetoricae* est de 1710) reprend le *Candidatus rhetoricae* du jésuite François Pomey, publié en 1659, lequel à son tour s'appuie sur l'édition Lorich (1542) des *Progymnasmata* du rhéteur grec Aphthonios, ouvrage grec très célèbre qui connaît des traductions latines imprimées dès 1490 (dont celle d'Agricola).

combine en réalité deux motifs de la partie appartenant au « Temple de Vénus », qu'elle complète chronologiquement. La première concerne l'évocation des cloches :

Les cloches sont de metal argentin,
Et qui ne tire, ainsi que à l'abandon,
Il aura beau cliqueter le patin [...]. (*Concorde des deux langages*, v. 211-213)

La seconde appartient à la péroraison du discours de Genius encourageant son auditoire de nature belliqueuse à s'adonner aux plaisirs vénériens :

Entredeux fault à volupté entendre
Et y vacquer à l'exemple de Mars,
Qui s'accointoit de Venus blanche et tendre
Et mettoit jus escuz et bracquemars. (*Concorde des deux langages*, v. 613-616)

Alors que l'archiprêtre exhortait son auditoire à agir comme Mars, qui a délaissé les armes pour l'amour, dans le *Temple de Cupido* cet abandon est effectif et sert d'élément de comparaison pour évaluer l'attrait du son des cloches, comme si le discours de Genius avait porté ses fruits. De même, l'image lemairienne du patin des amants se retrouve dans le *Temple de Cupido* non sous forme de proposition conditionnelle, mais comme élément descriptif des fontaines :

Lors on eust veu marcher sur le patin
Pauvres Amans à la teste enfumée [...]. (*Temple de Cupido*, v. 307-308)

Marot combine des éléments de la *Concorde des deux langages*, les développe et procède à une sélection faisant signe vers son identité de poète. Il suggère aussi la succession chronologique entre son modèle et lui-même en présentant certains motifs dans une continuité narrative directe. Le *Temple de Cupido* apparaît ainsi comme une vaste *amplificatio* à partir de plusieurs sources parmi lesquelles tente d'émerger une voix singulière par ses choix et son savoir-faire rhétorique. Au terme de la compilation qu'il effectue et qu'il travaille selon les règles de la rhétorique, Marot proclame même sa part d'*inventio*, à la fois ténue, arrivant *in fine*, et qui pourtant constituera le fil rouge de *L'Adolescence clémentine* et un positionnement éthique constant dans toute sa poésie :

Parquoy concludz en mon invention,
Que ferme Amour est au cueur esprouvée.
Dire le puis, car je l'y ai trouvée. (v. 536-538)

L'insistance sur les marques de la première personne (dans lesquelles fusionnent l'amant et le poète qui raconte ses aventures) font de ces vers une véritable revendication d'autorité, à côté de celles de tous les poètes allégués auparavant. Marot prend d'ailleurs constamment soin de se ménager une place au sein de la réécriture lemairienne. En effet, si la critique a souvent souligné la façon dont il développe certains motifs, il convient tout autant de s'intéresser à ceux qu'il résume et, toujours, à l'esprit qui le guide dans cette réécriture qui se veut aussi le balbutiement d'un manifeste.

De façon révélatrice, les motifs du « Temple de Vénus » que Marot concentre dans son *Temple de Cupido* renvoient tous au chant, à la musique ou la poésie, voire au discours⁴⁰. Ainsi, l'énumération des oiseaux qui chantent les « versetz » (*Concorde des deux langages*, v. 220-234 ; *Temple de Cupido*, v. 257-262) est réduite au tiers de Lemaire à Marot ; il en va de même pour les danses qui forment les « processions » vénériennes (*Concorde des deux langages*, v. 187-195 ; *Temple de Cupido*, v. 393-396) mais aussi – quoique de façon moins flagrante – pour les instruments de musique, ramassés dans une énumération dans *Le Temple de Cupido* (v. 283-285) alors que Lemaire en déploie les différentes espèces des v. 247 à 252. Enfin, l'énumération des poètes et poèmes lus au « temple cupidique » est réduite à une strophe (sur laquelle nous reviendrons) tandis que Lemaire fait se succéder, au Temple de Vénus, les énumérations de poètes mythiques (de « Terpandre » à « Putagore », v. 238-242), de compositeurs célèbres (de « Josquin » à « Loÿset Compere », v. 256-261) et autres « poètes maintz » (v. 274), « facteurs, rymeurs » (v. 286). Lemaire ne donne pas de noms à ces poètes dont il entend critiquer l'art vénérien, tandis que Marot précise au contraire ses modèles explicites et souligne par la métaphore du texte religieux le rapport quotidien, intime, qu'il entretient avec ces lectures du temps passé :

Ovidius, maistre Alain Charretier,
 Petrarche, aussi le Romant de la Rose,
 Sont les Messelz, Breviaire, & Psaultier,
 Qu'en ce saint temple on lit en Rime, & Prose. (v. 323-326)

De fait, là où Lemaire proposait un tableau sinon exhaustif, du moins volontiers englobant des pratiques artistiques liées à la musique et à la poésie, par des listes de compositeurs, d'instruments ou de poètes, Marot effectue une sélection, qui est encore une forme d'*amplificatio*. Une définition strictement rhétorique de ce procédé suppose en effet qu'il mette en exergue, de façon qualitative, un aspect du texte source ; cette insistance sur un point passe souvent par le développement quantitatif du texte, mais ce n'est pas une caractéristique nécessaire. Dans les choix effectués au sein des listes d'instruments, de formes poétiques et surtout d'auteurs que Marot effectue dans sa réécriture de la *Concorde*, il met ainsi en valeur sa propre poétique et non un éventail de possibles comme Lemaire. Il semble même annoncer le contenu des œuvres de son *Adolescence*. À partir du « Temple de Vénus », Marot développe des éléments essentiellement architecturaux ; à l'inverse, ce qui relève de la poésie ou de la musique est résumé, reformulé de façon à correspondre cette fois uniquement à la poétique de Marot, et non plus à celle des générations passées. En somme,

⁴⁰ Fait exception le motif du rapport entre argent et amour : si Marot rappelle brièvement et semble condamner, à la suite de Jean de Meun, la façon dont les richesses attirent les faveurs amoureuses (v. 268-272), cette question est au cœur de la démonstration de Lemaire dans la *Concorde des deux langages* (lorsque l'Acteur raconte en prose comment il « fut rebouté du Temple de Vénus », p. 34), dans sa critique métapoétique d'un langage trop orné et trompeur.

Marot fait preuve d'une faible distance critique à l'égard de ces modèles, ne les intègre guère à son *inventio* – dont il proclame à la fois la nouveauté et l'autonomie, mais en suggère aussi la limite – sinon sous forme d'*amplificatio* un peu systématique, qui rappelle lointainement l'exercice rhétorique de la chrie qu'il a immanquablement pratiqué dans sa formation d'écrivain. Si le jugement est sans doute trop sévère⁴¹, il doit faire mesurer à la fois combien Marot progresse (et met en scène ce progrès) dans son appropriation personnelle des écrivains du temps passé et en particulier des Rhétoriciens et, en outre, combien « ferme amour », assurément un leitmotiv structurant des recueils de Marot (comme l'a si longuement démontré Defaux dans son édition) ne prend une coloration évangélique que bien après la rédaction du *Temple de Cupido*⁴² : après la *Déploration de Florimond Robertet*, ou après la parution de *L'Adolescence clémentine* qui place ces poèmes aux seuils des deux parties, à moins précisément que ce ne soit pour les opposer et mieux séparer l'avant de l'après ?

LES RÉÉCRITURES DU *TEMPLE DE CUPIDO*

Comme souvent chez Marot, il convient de compléter les analyses du texte par des remarques portant sur les éventuelles réécritures et le sens qui émerge de la situation du poème dans le recueil imprimé. Or, entre les premières éditions imprimées, non autorisées par Marot mais que l'on suppose les plus proches du texte offert à François I^{er}⁴³, et *L'Adolescence clémentine* de 1532 puis celle, révisée, de 1538, Marot change certains vers de son poème, intervertit l'ordre des strophes, forge une nouvelle dédicace, de façon, semble-t-il, à renforcer l'aspect de *juvenilia* du texte ainsi que sa dimension programmatique au seuil du recueil de *L'Adolescence clémentine*. La démarche est explicitée dès les premières lignes de la nouvelle dédicace :

En revoiant les escriptz de ma jeunesse, pour les remettre plus clerz, que devant, en lumiere [...].
(p. 27)

C'est à titre de *juvenilia* que Marot s'intéresse à ce poème et c'est cet aspect qu'il souhaite éclairer dans sa nouvelle édition, en 1538. Il semble même faire signe vers l'esthétique des Rhétoriciens quand il évoque la construction allégorique de son temple et sa visite « comme lors l'age le

⁴¹ Quoique partagé par Thiry dans « La jeunesse littéraire de Clément Marot », art. cité.

⁴² Dans « Le lieu de la partie et du tout, avec une application au *Temple de Cupido* de Clément Marot » (*La constitution du texte, le tout et ses parties*, éd. Danielle Boillet et Dominique Moncond'huy, Poitiers, La Licorne, 1998, p. 97-108), Marie-Luce Demonet propose une lecture du *Temple de Cupido* en vertu de laquelle la description du temple s'apparente à un parcours mémoriel mental destiné à retrouver la fermeté dans l'amour. « Ferme amour » n'est donc pas un nouveau type d'amour, *a fortiori* évangélique, mais l'essence retrouvée (ou seulement « trouvée » par le poète qui valorise *in fine* son « invention » plus que sa mémoire) de l'amour, dont les manifestations vénériennes n'étaient que de surface.

⁴³ Une plaquette imprimée entre 1515 et 1520 et *Les Opuscules et Petitz traictez...* d'Arnoullet, imprimés à Lyon autour de 1531.

requeroit » : le poète joue de la syllepse sur le mot « age » (celui du jeune Marot ou bien l'époque dans laquelle il écrivait ?) pour suggérer que sa jeunesse poétique, dans ses défauts et ses qualités, n'est autre que la représentation d'une époque révolue en 1538, sans pour autant exprimer de jugement positif ou négatif à cet égard⁴⁴. C'est pourquoi il rappelle, dans cette dédicace désormais adressée à Nicolas de Neufville, combien ce « premier maistre » l'a aidé à entrer au service du roi en l'encourageant à « compos[er] par [s]on commandement la queste de ferme Amour » (p. 27). Ce faisant, Marot ancre son texte dans une période antérieure au service de François I^{er} et de Marguerite, un temps fort lointain pour celui qui est à présent poète du roi⁴⁵.

En outre, publié au seuil de *L'Adolescence clémentine*, le *Temple de Cupido* prend une valeur programmatique indéniable, et semble à bien des égards annoncer la poétique du reste du recueil. L'idée de faire du pèlerinage du *Temple de Cupido* une quête poétique n'est pas nouvelle : Defaux l'exprime dans ses notes, ainsi que Crescenzo dans un article proposant une lecture métapoétique de ce texte⁴⁶. Reste néanmoins à déterminer l'esprit de cette recherche, ainsi que la poétique vers laquelle elle tend. Tout d'abord, Crescenzo remarque que les Muses et Pan sont présents aux abords du temple au début du poème de Marot (v. 119-122) : le Parnasse s'ajoute ainsi au jardin conventionnel du *Roman de la Rose*, qui est aussi (comme le fait remarquer Francis⁴⁷) celui de l'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine*. Tout tend vers l'interprétation métapoétique de ce pèlerinage du nouvel Amant. En outre, avant d'être atteint par la flèche du dieu d'amour, le poète rejetait le lyrisme amoureux dans ses « Œuvres ». Mais à l'orée de *L'Adolescence clémentine*, le premier recueil composé par Marot et qui rend compte de ses premiers pas poétiques, le lecteur est en droit de se demander quels sont ces textes antérieurs auquel le poète fait référence. De même que Marot semblait poursuivre chronologiquement les observations faites au Temple de Vénus dans son *Temple de Cupido* (à propos des amants ayant délaissé les armes et « marchant sur

⁴⁴ Le rondeau « De l'Amour du Siecle Antique » (*OP1*, p. 173-174) constitue un autre exemple où il est bien difficile de savoir dans quelle mesure Marot regrette ce passé.

⁴⁵ La lecture de la nouvelle dédicace à Nicolas de Neufville comme un élément de l'esthétique de *juvenilia* du recueil de Marot est aussi celle de Scott Francis (*Authorial Personae, Ideal Readers and Advertising for the Book in Lemaire, Marot and Rabelais, op. cit.*, p. 179). Cynthia Skenazi (entre autres remarques sur l'évangélisme et l'isolement de Marot en 1538, dans « Eutopie et utopie dans le *Temple de Cupido* de Marot », *French Studies*, LIX, 1995, p. 13-27) souligne par ailleurs – et les deux interprétations ne sont pas incompatibles – qu'en 1538 Nicolas de Neufville occupe un poste de choix à la cour puisqu'il a récemment été nommé Secrétaire des Finances : Marot rappellerait ainsi à ce personnage de poids la longévité de son service ainsi que la valeur de celui-ci, puisqu'il promet à son protecteur une pérennité semblable à celle de ses œuvres (« affin qu'en recompense de certains temps, que Marot a vescu avecques toy en ceste vie, tu vives ça bas après la mort avecques luy tant que ses œuvres dureront », *OP1*, p. 27).

⁴⁶ Richard Crescenzo, « L'antique, l'ancien et le nouveau dans le *Temple de Cupido* », dans *Clément Marot. À propos de L'Adolescence clémentine, op. cit.*, p. 73-87.

⁴⁷ *Authorial Personae, Ideal Readers and Advertising for the Book, op. cit.*

le patin »), il manifeste ici encore la continuité entre les œuvres qu'il présente et celle de ses maîtres, et en particulier celles de Lemaire, qui a critiqué la poésie amoureuse au nom de l'étude historiographique et d'un naturel d'écrivain de langue française. De fait, si parcours poétique il y a dans le *Temple de Cupido* et sans doute même dans toute *L'Adolescence clémentine*, c'est moins celui d'un poète en particulier que de toute une histoire littéraire, sensible aux filiations entre générations. Clément Marot, dernier rejeton de cette histoire, se trouve partagé entre les fruits de la tradition poétique et la revendication d'un mode personnel et nouveau d'expression. Crescenzo fait remarquer que cette tension se manifeste par une opposition entre la mémoire et l'oubli. Le temple est d'abord une école où l'on apprend les classiques, antiques et médiévaux : « Ovidius, maistre Alain Charretier, / Petrarche, aussi le Romant de la Rose » (v. 323-324). À ces références s'ajoutent naturellement celles du décor du temple, symbolique, qui fait aussi appel à la mémoire et à l'intelligence d'un lecteur de Molinet et de Lemaire par exemple, familier des architectures allégoriques. Or, poursuit Crescenzo, ce qui motive le voyage et donc l'écriture du *Temple de Cupido*, c'est l'oubli : celui de l'indifférente (v. 57-58) mais aussi celui que subit « ferme amour », dont le poète apprend que « Mille ans ou plus y a, / Que d'amour ferme en ce lieu ne souvint » (v. 82-83). Le renouveau poétique, conclut-il, passe ainsi par une reconquête de l'ancien, qui rappelle « l'amour du siècle antique ». Du reste, nous ne souscrivons pas du tout à sa lecture faisant de la première partie du *Temple de Cupido* un « pastiche » de Marot, exprimé « avec une vive ironie » à l'égard de ses modèles antiques et médiévaux : bien que Clément, on l'a vu, mette en avant son « invention » personnelle, ce n'est pas pour balayer les traditions lyriques et courtoises antérieures, mais pour ajouter sa création à l'édifice de la littérature française. Il suffit pour s'en convaincre de se souvenir que « ferme amour » n'est pas sur un haut rocher surplombant le temple de Cupido (pour reprendre une image lemairienne), mais se trouve au « cueur » de ce temple de la littérature médiévale. Marot veut se faire une place dans le concert de la poésie courtoise française et de celle des rhétoriciens, mais il n'entend pas chasser ses maîtres ou les autres poètes de la leur.

La valeur programmatique du *Temple de Cupido* par rapport à l'ensemble de *L'Adolescence clémentine* se précise après l'énumération des maîtres nourrissant les « Messelz, Breviaire, & Psaultier » :

Et les leçons, que chanter on y ose,
 Ce sont Rondeaulx, Ballades, Virelais,
 Motz à plaisir, Rimes, & Triolletz,
 Lesquelz Venus aprend à retenir
 A ung grand tas d'amoureux nouvelletz
 Pour mieulx sçavoir dames entretenir. (v. 327-332)

Non seulement Marot a cité ses sources, mais il précise ici quels seront ses genres poétiques de prédilection, dans ce qui ressemble fort à un sommaire de *L'Adolescence clémentine* : « rondeaux » et « ballades » (que l'on retrouve au vers 385), mais aussi « virelais », qui évoquent les chansons du poète de Cahors. Les « Triolletz », s'ils ne sont pas pratiqués par Marot, ont une structure basée sur la répétition régulière d'un même vers dans le poème qui rappelle celle des rondeaux ; leur évocation dans cette liste programmatique de *L'Adolescence clémentine* confère une teinte archaïque à cette sélection poétique et ancre plus que jamais le recueil dans une jeunesse révolue. À la suite de Defaux, Crescenzo et Francis ont souligné combien cette intégration de ferme amour au concert des concepts traditionnels de la courtoisie sera une constante de la poésie marotique. De nombreux rondeaux⁴⁸ célèbrent ainsi un amour immuable, *a priori* profane, mais que l'engagement évangélique postérieur de Marot viendra teindre de nuances religieuses. Il en va de même pour l'épître de Maguelonne (les épîtres figurent d'ailleurs au v. 262 du *Temple de Cupido*, et sont le « ramaige » des oiseaux⁴⁹), la ballade VI ou la chanson XII notamment, mais aussi de la chanson XLII⁵⁰, qui est une ode à la « fermeté » (v. 12) et qui clôt à partir de 1538 le recueil de *L'Adolescence clémentine*, lui donnant une singulière cohérence, tout à fait rétrospective. De fait, si la part d'innovation marotique est réelle, elle est limitée à un concept s'ajoutant à tant d'autres ; si la revendication personnelle finale est frappante, elle n'a rien d'agonistique et favorise au contraire l'hommage aux maîtres. Il convient de lire toute *L'Adolescence clémentine* selon ces principes, nous invite à penser Marot, à travers la mise en scène d'une étape d'un pèlerinage poétique commencé bien avant lui⁵¹ et qui ne semble guère devoir s'achever dès le seuil du recueil.

On retrouve cette ambivalence entre hautes déclarations d'intentions et modestie du projet, volonté de renouvellement mais sans dénigrement, dans l'esprit qui semble avoir guidé les réécritures de 1538. En effet, celles du *Temple de Cupido* débarrassent d'une part le texte de ses lourdeurs et d'autre part projettent rétrospectivement un style et une vision de la poésie que Marot, dans les faits, aura peaufiné au fil des textes et des publications. Thiry⁵² comme Berthon⁵³ s'accordent sur l'idée que Marot supprime en 1538 des latinismes sinon pédants, du moins qui ne correspondent plus au style humble et naturel que le poète a depuis développé. Cela est visible

⁴⁸ Donnons à titre d'exemple les rondeaux XLVII, XLIX, LXI, LXII, LXV.

⁴⁹ Cependant dans les plaquettes imprimées antérieures à *L'Adolescence clémentine* de 1532, les « motz à plaisir / epistres : virletz » succèdent aux « rondeaulx / balades / trioletz ».

⁵⁰ *OP1*, p. 200.

⁵¹ Il n'est pas anodin que ce motif médiéval topique figure déjà dans la traduction de la première églogue de Virgile à travers les errances de Mélibée. Nous reviendrons plus loin sur cette traduction, dont le choix du sujet, au début de *L'Adolescence clémentine*, est plus que symbolique.

⁵² « La jeunesse littéraire de Clément Marot », art. cité.

⁵³ *L'intention du poète, op.cit.*, p. 507-510.

dès le premier vers : « Au temps de ver que la belle Flora » devient dès 1532 « Sur le Printemps, que la belle Flora ». Berthon en a du reste fait une belle démonstration à propos des vers 95-98, dans lesquels disparaissent les latinismes entre 1532 et 1538 pour au contraire laisser place à des vers plus harmonieux, aux sonorités plus travaillées. C'est aussi visible dans la réécriture du vers 46, où en 1538 apparaît une allitération (« Estre trop forte, & fiere forteresse ») plus harmonieuse, mais qui, parce qu'elle tend vers la rime senée, se rapproche finalement de l'esthétique des jeunes années de Marot, qui favorisait les jeux phoniques⁵⁴. Celui-ci actualise aussi l'état de la langue française dans ce texte de jeunesse comme le montre la correction du vers 24 : « Alloye blasmant » devient en 1532 « J'allois blasmant », avec un sujet non élidé, ce qui est alors la norme syntaxique et grammaticale. Enfin, il met en valeur sa Muse volontiers orale et dialogique en introduisant en 1532 un échange au discours direct :

J'ay circuit du monde grand partie,
 Ou je trovay gens de divers regard,
 A qui je dy, Seigneurs, si Dieu vous gard
 En ceste terre avez vous point congnu
 Une pour qui je suis icy venu ?
 La fleur des fleurs, la chaste columbelle,
 Fille de paix, du monde la plus belle,
 Qui ferme amour s'appelle. Helas Seigneurs,
 Si la sçavez, soyez m'en enseigneurs.
 Lors l'ung se taist, qui me fantasia :
 L'autre me dit. Mille ans ou plus y a,
 Que d'amour ferme en ce lieu ne souvint.
 L'autre me dit, jamais icy ne vint. (v. 71-84)

Avant 1532 cet échange était présenté au discours rapporté, puis réduit à la seconde partie du vers 84. À l'inverse, Marot supprime l'énumération des pays parcourus à la recherche de « ferme amour », qui figurait dans les plaquettes imprimées antérieures à *L'Adolescence clémentine* :

Que circuys Hongrie & Allemaigne
 Espagne : Escosse : Angleterre Bretaigne
 Mais en ces lieux les habitants me dirent
 Quen leurs pays long temps a ne la virent
 De la je vins es parties totales
 De Lombardie avec les ytales
 Ou men enquis comme bien men souvint
 Mais on me dist : iamais elle ny vint⁵⁵.

Il se prive alors d'un effet sonore peut être trop évident, la reprise du son [ɛŋ], ce qui montre que le versificateur le cède au conteur dans la définition de son métier de poète. La quête ainsi

⁵⁴ Griffin relève également l'ambivalence de ces réécritures tendant à la fois vers la modernité tout en préservant quelques aspects archaïques dans l'« Epistre de Maguelonne » et, plus tard, dans le rondeau « De l'amour du siecle antique » (*Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice, op. cit.*, p. 194-195).

⁵⁵ *OP1*, p. 419, v. 71-84.

déréférentialisée favorise les lectures allégoriques, voire métapoétiques. Marot reprend donc abondamment son *Temple de Cupido* en 1532 et en 1538 et en fait les prémices d'une manière encore imparfaitement accomplie. Ainsi, tout en modernisant la langue du *Temple de Cupido*, en orientant son style vers celui qui deviendra sa caractéristique et la source de son succès des années plus tard, Marot, dans ses réécritures de 1532 et surtout 1538, prend soin de préserver, voire de réintroduire quelques éléments relevant de l'esthétique de *juvenilia* de cette œuvre, renforçant en quelque sorte son rôle de point de départ au développement de la poésie marotique.

D'autres réécritures viennent confirmer nos hypothèses faisant du *Temple de Cupido* un exercice rhétorique de poète en formation. Ainsi, la strophe originale consacrée au « Dyadesme » (v. 213) de Cupidon relevait d'un style particulièrement humble, multipliant les suffixes diminutifs, dans un registre plus pastoral qu'allégorique. Cette variation stylistique au sein du *Temple de Cupido* original est lissée dès la réécriture de 1532, où le style de cette strophe, entièrement recomposée, se fond plus aisément dans le reste de l'œuvre. Le principe de diversité (voire d'essai ?) stylistique laisse place à la cohérence d'une voix. C'est le même esprit qui semble avoir guidé la modification de l'ordre des strophes décrivant l'architecture et les rites du Temple de Cupido. En effet, les plaquettes imprimées offraient un ordre plutôt logique : d'abord les lectures guidant le poète, puis l'énumération/amplification de chacun des éléments du temple, enfin le sens théologico-amoureux à donner aux processions. Or à partir de 1532, cet ordre logique laisse place à une organisation autoptique, fondée sur le parcours du regard du poète entrant dans le temple : des aspects du décor extérieur du temple précèdent l'évocation des objets du culte découverts à mesure que le pèlerin se rapproche de l'autel ; enfin seulement il s'étend sur les rites dont il est témoin et leur interprétation. Cette nouvelle organisation favorise le regard du poète, offre un fil rouge par lequel le lecteur a accès au temple. De fait, au terme de ces réécritures, le *Temple de Cupido* s'érige en œuvre autonome, moins exercice de style qu'annonce d'une figure de poète, d'un style unique, mais en formation. Ces remarques font écho au remplacement, lourd de sens, du terme « rhétorique » (et ses variantes) par celui de « poésie » (et ses dérivés). Le relevé, dans *Le Temple de Cupido* mais aussi dans le reste des œuvres de Marot, a été minutieusement établi et précisément commenté par Berthon⁵⁶ : à quelques exceptions près

⁵⁶ *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 343-352. Berthon synthétise et complète les relevés de Marcel Françon, « Notes sur le vocabulaire : poète, poésie, humaniste, traduire, cavillation », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 29, 1967, p. 159-161 ; Griffin, Griffin, *Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice*, *op. cit.*, p. 24-25 ; Rigolot, « "Rhétorique" et "poésie" à l'aube du XVI^e siècle : la double postulation de l'*Amant Vert* », *Romance Philology*, 33, 1980, p. 523-535 repris dans *Le texte de la Renaissance. Des Rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982, p. 78-92.

où le terme de « rhétorique » est maintenu avec des connotations de parole fardée et trompeuse, Marot illustre par ces substitutions systématiques le changement de perception de son art, qui n'est plus seulement un savoir-faire technique dans les domaines de l'*inventio*, *dispositio* et *elocutio*, mais l'expression d'une veine singulière, s'exprimant uniquement en vers, ancrée dans un *éthos* unique (ce qui n'exclut pas la part de construction de cette figure d'écrivain). Cela ne signifie pas que la rhétorique est balayée ; mais elle n'est plus le critère définitoire de l'activité de l'écrivain Marot. Ce que les modifications de termes désignant son activité proclament, Marot le réalise dans la réécriture de son *Temple de Cupido*, tout en préservant l'aspect de *juvenilia* de cet essai désormais moins rhétorique que poétique.

Il convient d'insister à nouveau sur cet aspect volontairement imparfait de l'œuvre, en particulier du point de vue de l'invention. Le terme fait son apparition en 1532 (il remplace « intention » au vers 536) et précise, on l'a vu, l'objectif rhétorique de Marot dans son *Temple de Cupido* : proposer un concept nouveau dans le concert des écrits sur l'amour de ses prédécesseurs. Or, justement, de la première rédaction du *Temple* à ses révisions ultérieures, la place de ces modèles littéraires se fait de plus en plus importante, ce qui à la fois limite l'invention marotique et met en valeur son originalité, même si elle n'intervient, dans la narration du *Temple*, qu'*in fine*. Ainsi, « honneur larchiprestre » fait place à « Genius L'archiprebstre » en 1532, ce qui explicite les intertextes à peine voilés du *Roman de la Rose* et de la *Concorde des deux langages*. De même, la place du *Roman de la Rose* grandit de l'une à l'autre version, puisqu'un dizain consacré à « Bel Accueil » (v. 193-202) apparaît en 1532. Enfin, alors que « Braquemards » rimait avec « Plumars » (v. 288-289) dans les plaquettes imprimées et encore dans *L'Adolescence* de 1532, la description des armes délaissées au son des cloches du « temple cupidique » est à partir de 1538 illustrée par une référence au *Temple de Mars* de Molinet, qui vient remplacer l'énumération des « Lances : harnoy : salades & plumars ». L'éventail des lectures de Marot se développe indéniablement et enrichit la lecture du *Temple de Cupido* comme une œuvre de jeunesse dans laquelle le poète en formation, désirent accéder au service des princes, montre l'étendue de ses lectures.

Un dernier exemple retiendra particulièrement notre attention, car il oriente encore plus subtilement la lecture du *Temple* comme œuvre imparfaite d'un « adolescent », et renforce l'opposition avec des poèmes de la maturité. Il porte sur la description des armes de Cupidon, qui insiste sur la dualité de l'amour, causant inexplicablement (et fatalement) plaisir ou douleur, emportement ou indifférence. À partir de 1532, cette opposition inscrite dans les armes du Dieu est illustrée par un emprunt aux *Métamorphoses* d'Ovide et oppose l'amoureux Apollon à l'insensible Daphné :

De l'un fut Apollo touché :
De l'autre Daphné fut attaincte. (v. 161-162)

Le parallélisme des vers, seulement rompu par la postposition du verbe dans le second vers, met en valeur la rigueur de l'opposition des deux protagonistes, tout en offrant un fort effet de clausule à la strophe. Mais au-delà de la maîtrise stylistique de Marot dans cette réécriture, et de son recours érudit à une histoire antique, il convient aussi de s'intéresser au binôme « plaisir et deuil » que ces vers remplacent⁵⁷. Cette expression en effet figure au refrain du rondeau XXX « Du Vendredy saint⁵⁸ » et renvoie à la gélodacrye, le mélange des émotions éprouvées par le croyant confronté à la mort du Christ. En supprimant le binôme « plaisir et deuil » du *Temple de Cupido* dès 1532, Marot décourage le rapprochement de son récit allégorique avec l'expression d'une expérience religieuse, exprimée postérieurement dans un rondeau. Cela nuance très fortement la lecture de Defaux qui voit dans le *Temple de Cupido* les bases de la pensée évangélique de Marot articulée autour du concept de « ferme amour » : il semble au contraire que le poète de Cahors souhaite bien distinguer cette œuvre de jeunesse et sa part d'*inventio* dans le registre courtois de son engagement postérieur. Au seuil de *L'Adolescence clémentine*, il insiste sur l'étendue de ses lectures, annonce sa volonté de faire partie, un jour, de ce panthéon littéraire, et renforce la représentation de la naissance de son style singulier, au détriment de l'exercice rhétorique d'*amplificatio* et de *variatio*.

LE JUGEMENT DE MINOS ET LE VERDICT DE CLÉMENT

Au seuil de *L'Adolescence clémentine*, la relecture marotique de la *Concorde des deux langages* – et l'inévitable positionnement éthique, esthétique et idéologique que la confrontation à une telle œuvre impose – ne se limite pas au *Temple de Cupido*. Bien qu'offert (et sans doute rédigé) avant *Le Temple de Cupido*, *Le Jugement de Minos* figure après celui-ci dans le recueil de 1532⁵⁹. Cela a pour effet de perdre la composition originale parmi les traductions, alors qu'on peut supposer que Clément a souhaité présenter au couple royal d'abord des traductions (qui représentent une faible prise de risque en termes d'*inventio*) avant de mettre en avant son propre travail, une fois le style et les références antiques en quelque sorte « validées » à la cour. Ainsi fondu parmi les œuvres traduites, en 1532, *Le Temple de Cupido* se présente presque comme une traduction marotique du

⁵⁷ « Bien le congneu a la veue doeil / Car a lentour de lescusson / Estoit escript Plaisir et deul. » (*OP1*, p. 420, v. 159-162).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁹ Dans les premières éditions imprimées du *Temple de Cupido* figure une épître dédicatoire de Marot adressée non à Neufville mais au roi, rappelant qu'il en cherchait la protection au moment de la rédaction de ce poème. Dans cette épître, Marot évoque la bonne réception du « jugement de Mynos », qui est donc antérieur au *Temple de Cupido*. Voir Berthon (*L'intention du poète, op.cit.*, p. 52) pour des hypothèses plus précises sur la datation de ces deux poèmes.

style et des procédés des rhétoriciens. Mais comment comprendre alors la postposition du *Jugement de Minos* ?

Dans l'épître dédicatoire originelle du *Temple*, adressée au roi, Marot décrit son *Jugement* comme une œuvre traitant de l'art militaire, qui sied au prince guerrier qu'est le jeune vainqueur de Marignan, par opposition au *Temple de Cupido* qui traite d'« amourettes » (p. 417). Tels que ces poèmes sont placés dans *L'Adolescence clémentine* de 1532, le sujet guerrier, historiographique, succède donc au sujet amoureux, un peu à la façon de la *Concorde des deux langages*, dont le « Temple de Vénus » marque de façon si importante celui de Cupido... La veine historiographique du *Jugement de Minos* est par ailleurs renforcée par le souvenir du *Voyage de Venise* de Jean Marot, dans lequel l'arrivée de Louis XII à Milan fait l'objet d'une comparaison avec Hannibal et Alexandre, protagonistes du « jugement » traduit par Clément. Si, vers 1515, Clément semblait s'exercer à la chronique de guerre au moyen de cette traduction (qui était peut-être également une lecture de son père...), en 1532 sa postposition par rapport au *Temple de Cupido* lui confère une indéniable valeur métapoétique : l'opposition du *Temple* et du *Jugement* rejoue non seulement les questionnements poétiques et rhétoriques de Lemaire dans sa *Concorde*, mais aussi ceux d'un autre « jugement », celui de Pâris dans les *Illustrations* (que Marot évoque au vers 145 du *Temple*). Or Clément présente un texte où le jugement ne procède pas d'un choix dans l'alternative (tel que l'était celui de la luxure, à l'encontre de la sagesse et du pouvoir) mais de la découverte d'une nouvelle voie, celle du pacifisme incarné par Scipion, qui est un mélange d'art politique et de charité. Le « hault cuer / En aage bas » (v. 303-304) de ce héros et son goût pour la poésie (v. 324) en font par ailleurs un double évident de François I^{er}. En d'autres termes, après avoir rappelé ses maîtres et leurs dilemmes éthiques et poétiques (à travers les figures de Lemaire, et, plus subtilement, de Jean Marot), Clément propose une nouvelle voie alliant amour et grandeur militaire, poésie junonienne, palladienne et vénérienne, par laquelle ses propres partis pris esthétiques rejoignent miraculeusement les intérêts politiques et personnels du roi François I^{er}.

En somme, Jean Lemaire, au début de la carrière de Marot et au seuil de son *Adolescence clémentine* est incontestablement une figure de poids. Argument publicitaire évident et imparable (pour le jeune poète à la recherche du service des princes puis pour son recueil imprimé en 1532), le rhétoricien bourguignon se présente aussi comme la synthèse d'un savoir poétique et d'un savoir-faire métrique duquel Marot ne souhaite pas encore s'émanciper.

- **Cretin, le rhétoricien primé**

Le nom de Cretin apparaît une fois dans *L'Adolescence clémentine*, dans le « Chant Royal de la Conception Notre-Dame, que Maître Guillaume Cretin voulut avoir de l'Auteur : lequel luy

envoya avecques ce huictain ». Il ne réapparait ensuite que dans le « Cymetiere » de *La Suite*⁶⁰ pour célébrer le poète « qui tant sçavoit » (v. 7), dont seul le corps est mort et non les œuvres. Figurant dans le titre de l'unique chant royal de *L'Adolescence*, Cretin, comme Lemaire, sert de garant de la bonne facture du poème, dans un domaine précisément délaissé par le rhétoricien bourguignon. Pour forger cette publicité, Marot instaure dans ce poème une situation d'écriture et de réception très particulière. Ce faisant, il établit une relation de filiation qui exclut *a priori*, et de façon surprenante, Jean Marot. Dans cette première étude que nous consacrerons à la pratique du chant royal par Clément (une pratique peu développée mais qui, on le verra, concentre de façon spectaculaire les enjeux du rapport de Marot à ses maîtres), nous nous attacherons donc à rendre compte de cet évitement apparent tout en développant les implications de la présence de Cretin pour accompagner la première illustration marotique de ce grand genre.

Marot a composé le seul chant royal de *L'Adolescence clémentine* pour le Puy de Rouen de 1521. Il y a participé aux côtés de son père qui, avec son poème « L'humanité joincte a divinité⁶¹ », a remporté le second prix. Si pour Jean Marot, mais aussi Cretin ou La Vigne avant lui, la participation au Puy de Rouen vient consacrer une brillante carrière de poète de cour, pour Clément l'objectif est tout autre, puisqu'il s'agit sinon de lancer cette carrière (il est alors déjà au service de Marguerite) du moins d'acquiescer le renom dont jouissent ses pères. Le qualificatif de « royal » apposé à ce « chant » (plus précisément à cette forme de ballade particulière) souligne d'ailleurs à la fois sa noblesse et la promotion sociale que sa maîtrise laisse entrevoir⁶². Jean semble donc avoir initié son fils au Puy de Rouen, puisqu'ils y participent la même année. Leurs poèmes figurent l'un à la suite de l'autre dans le riche manuscrit BN msfr. 1537⁶³, ce qui étaye l'idée d'une participation commune concertée, et non d'un simple concours de circonstance. En particulier, alors que le manuscrit est un florilège et parce qu'il est postérieur à 1528, la présence du chant royal de Clément à côté de poèmes primés tels que le chant royal débattu de son père, s'explique, selon Hüe, par sa notoriété acquise depuis 1521. La présence du poète de Cahors dans ce recueil, aux côtés de son père d'origine normande, témoigne de l'inévitable conscience, au XVI^e siècle comme aujourd'hui, que le fils est redevable au père de sa participation au Puy de Rouen et plus généralement de sa pratique du genre du chant royal.

Toutefois, lorsqu'il publie son *Adolescence*, Marot accompagne son chant royal d'un huitain rendant hommage non à son père, mais à Cretin, qui était considéré comme un maître incontesté

⁶⁰ *OP1*, p. 377-378.

⁶¹ *Les Deux recueils*, *op. cit.*, p. 181-184.

⁶² Voir Lorna Stewart, « The chant royal, a study of the evolution of a genre », *Romania*, t. 96, 1975, p. 481-496 ainsi que Denis Hüe, *La poésie palinodique à Rouen*, *op. cit.*, p. 885-935.

⁶³ Voir à nouveau Denis Hüe (*ibid.*, p. 462-478) pour une plus ample description de ce recueil.

du genre. À partir de 1510 et jusqu'en 1523 (et même s'il est difficile de dater nombre de ses poèmes), Cretin a régulièrement présenté chants royaux et rondeaux au Puy de Rouen, ainsi qu'une ballade. Si son renom de poète n'était déjà alors plus à prouver, il s'enrichit des titres acquis dans ce concours : ainsi reçoit-il le deuxième prix du Puy en 1513 pour le chant royal « Temple construit par divin artifice » et de nouveau en 1516 avec « La carte blanche, ou n'eust onc tasche aucune⁶⁴ ». En 1520 – soit l'année précédant celle où les Marot participent au concours – il reçoit la palme pour le chant royal « Reigle infallible en tous cas approuvee⁶⁵ ». Il est enfin primé pour son rondeau « A jour prefix⁶⁶ » en 1523. Le nom de Cretin est donc à la fois connu et reconnu de longue date, mais il est aussi, en 1521, au cœur de l'actualité du concours. En effet, explique Hüe⁶⁷, le jour de la fête débute traditionnellement par des messes, puis par la remise des prix de l'année précédente, éventuellement accompagnée d'un bref poème de remerciement par le vainqueur, et de la lecture de sa nouvelle composition. En décembre 1521, avant que ne se tienne le concours où les Marot présenteront leurs chants royaux, Cretin a ainsi remis la palme qui lui avait été attribuée l'année précédente, puis a lu le court poème intitulé « Les Graces de Cretin, tresorier du boys de Vincennes » dans l'édition de Charbonnier et enfin son nouveau chant royal (qui ne recevra pas de prix), « Sans blasme aulcun de couple originelle⁶⁸ ». Dans ce contexte, se réclamer de Cretin est sans doute pour Clément la meilleure stratégie d'autopromotion.

Et pourtant, évoquant la composition de son poème dans le titre, Marot occulte complètement l'occasion du Puy de Rouen : « Chant Royal de la conception Nostre Dame, que Maistre Guillaume Cretin voulut avoir de l'auteur : lequel luy envoya avecques ce huitain ». En publiant ainsi son chant royal précédé du huitain liminaire, Marot donne l'apparence d'avoir directement répondu à la demande d'un grand maître. De même que pour Lemaire dans l'épître liminaire de *L'Adolescence*, le poète de Cahors met ainsi en valeur sa connaissance personnelle et pas seulement livresque du « Souverain Poète françois ». Si ce huitain n'est publié pour la première fois qu'en 1532, on ne sait s'il a été composé, et lu, avant ou bien après le chant royal qu'il accompagne. Il possède une dimension publicitaire indéniable dans *L'Adolescence clémentine* et semble avoir été écrit une fois la curiosité de Cretin éveillée, peut-être à l'occasion du Puy de Rouen.

⁶⁴ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 31-34 et 11-13.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 13-16.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁷ *La poésie palinodique à Rouen, op. cit.*

⁶⁸ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 38-40.

Sa présence rappelle celle des brefs poèmes précédant les chants royaux présentés au jury, qui étaient de plus en plus fréquents aux Puy au fil des années. Néanmoins, explique Gros⁶⁹, ces poèmes liminaires visent à présenter et élucider l'allégorie avant le chant royal. Cretin a ainsi composé plusieurs quatrains (avant les chants royaux VI, VII et XV de l'édition Chesney⁷⁰) de même que Jean Parmentier, autre participant actif et primé aux Puy de Rouen. Cet argument, qui peut même être compris comme une pièce distincte (ce dont témoigne la publication séparée dans le recueil de Vidoue), a peut-être aussi selon Gros une fonction de *captatio benevolentia* du jury avant le chant royal. C'est sans doute dans cette perspective qu'il faut comprendre le huitain de Marot, qui n'explique en rien son chant royal mais s'enorgueillit de l'intérêt qu'il a suscité chez Cretin et le présente comme un gage de qualité.

De fait, on peut supposer que Cretin, apprenant la participation du jeune Clément au Puy de Rouen, voulut savoir ce que produisait le fils de Jean, poète qu'il a connu à la cour d'Anne de Bretagne. Ce serait là un compliment pour le père que de prêter attention à sa progéniture, même si la récompense n'a pas été au rendez-vous. Mais Clément, en n'évoquant ni le Puy de Rouen ni même son père, laisse ouverte une autre interprétation de la demande de Cretin : ce dernier, ayant lu des vers du jeune Marot, lui aurait proposé de faire un chant royal, genre noble qu'il aurait estimé à la hauteur du talent naissant du poète. Dans ce cas, cette mise en scène de la demande de Cretin souligne l'art précoce de Clément et sert en outre d'*excusatio* pour un genre qui n'est qu'introduit – et non développé – dans *L'Adolescence*. En effet, les trois autres chants royaux de Marot sont rangés dans *La Suite*, ce qui suppose qu'ils furent écrits après 1527, soit après la mort de Guillaume Cretin ou de Jean Marot. La présence d'une composition unique et presque contrainte dans le choix du genre, dans le recueil de 1532, s'expliquerait alors par le fait qu'il s'agit d'une réponse à une requête formulée par un supérieur, et non la recherche d'une reconnaissance grâce à l'obtention d'un prix – cela permet de mettre de côté, précisément, l'échec de la participation de Clément à ce Puy. En outre, dans *L'Adolescence*, ce chant royal ne forme pas une section générique à lui seul, mais il est placé à la fin de la partie consacrée aux ballades. Si Molinet avant Marot, et Sébillet après lui, procèdent au même regroupement dans leurs arts poétiques⁷¹,

⁶⁹ Gérard Gros, *Le Poème du puy marial : Étude sur le serventois et le chant royal du XIV^e siècle à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 227-235.

⁷⁰ *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, respectivement p. 13-16, 16-18 et 29-31.

⁷¹ Sur la proximité de la ballade et du chant royal, qui en serait une variante enrichie, voir les notes de Defaux, *OP1*, p. 520-521, mais aussi Stewart (art. cité), Gros (*Le Poème du puy marial*, *op. cit.*, p. 127-147), Mantovani (« Pierre Fabri et la poétique des puy dans le second livre du Grand et vrai art de pleine rhétorique », *Nouvelle Revue du seizième siècle*, vol. 18, n° 1, « Arts poétiques de la renaissance », 2000, p. 41-54), Hüe (*La poésie palindromique à Rouen*, *op. cit.*, p. 885-935) et Rouget (« Une forme reine des puy poétiques : la ballade », *Première poésie française de la Renaissance : autour des Puy poétiques normands. Actes du colloque*

cette place finale a toutefois son importance : il s'agit de faire du chant royal l'aboutissement exemplaire de toute la section des ballades⁷². Le genre sera développé plus tardivement, et de façon plus autonome, avec d'autres chants. Pour l'heure, au moment de rendre compte de sa jeunesse dans *L'Adolescence clémentine*, Marot souligne la connaissance personnelle qu'il a de Cretin et fait de ce poète un précepteur encourageant et bienveillant, occultant de manière spectaculaire l'évidente initiation de son père pour ce genre qu'il affectionne. Cela est d'autant plus frappant que, du point de vue de sa promotion personnelle, Marot semble même ne pas chercher à profiter, en 1532, de la gloire du prix remporté par son père – mais peut-être ne souhaite-t-il pas trop rappeler à l'inverse qu'il n'a rien gagné à ce concours. À moins que Jean Marot, dans *L'Adolescence clémentine* de 1532, ne soit présent ailleurs dans cette section de ballades – nous reviendrons sur ce point.

Les enjeux de cette situation d'énonciation particulière et de cette présence de Cretin au moment d'introduire le seul chant royal de *L'Adolescence clémentine* étant à présent éclairés, intéressons-nous au texte du huitain liminaire, également riche de partis pris esthétiques formulés par Clément :

L'homme sotart, & non sçavant,
 Comme un Rotisseur qui lave Oye,
 La faulte d'aucun nonce avant,
 Qu'il la congnoisse, [ou] la voye :
 Mais vous de hault sçavoir la voye
 Sçaurez par trop mieulx me excuser
 D'ung gros erreur, si fait l'avoye,
 Qu'ung amoureux de Muscq user.

Marot adresse un hommage respectueux au maître du chant royal et premier des Rhétoriciens dans ce huitain. Il le caractérise par son savoir et s'oppose à lui comme un « sotart » sujet à « gros erreur ». Ce « sotart » sait qu'il est susceptible de commettre des « faulte(s) », même s'il ne les voit pas, d'où son *excusatio* auprès du maître infallible. De façon presque burlesque, avant un chant royal en l'honneur de la Vierge, le jeune poète se compare à un « Rotisseur » qui se prendrait pour une laveuse, puis à un « amoureux », se rattachant plus à ses thèmes habituels (c'est le sujet de la ballade qui précède le chant royal dans *L'Adolescence clémentine* de 1538 : « Contre celle qui fut S'amyé »). En insistant sur le fait que le poème est un hapax, Marot intègre ainsi stylistiquement

international organisé par le CEREDI (Université de Rouen) 30 septembre-2 octobre 1999, éd. Jean-Claude Arnould et Thierry Mantovani, Paris, Champion, 2003 p. 329-346).

⁷² Cette conclusion sur l'organisation de la section des ballades rejoint d'une certaine façon les analyses de Mireille Huchon, dans son article « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison » (art. cité) ainsi que de Defaux dans *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence* (Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 61-72), portant respectivement sur les épîtres et les rondeaux de Clément.

son chant royal au reste de *L'Adolescence clémentine*, tout en se montrant étranger au genre et au style élevé qu'il suppose. À l'autre bout du poème, dans l'envoi du chant royal, l'évocation du « sens puerile » du poète pour interpréter les images de la Conception sert aussi la *captatio*. Dans une partie où il est conventionnel de donner les clés de l'allégorie développée jusque là, Marot fait encore le lien entre la présence de ce genre prestigieux et le reste de son *Adolescence*, constituée de *juvenilia* de moindre valeur (du moins si l'on en croit l'épître liminaire).

Mais le plus remarquable dans ce huitain, c'est la facilité avec laquelle Marot y manie la rime équivoque, pratique dans laquelle Cretin excellait également. Plus qu'un hommage au maître, Marot mime son style virtuose et montre ce faisant ses talents de technicien de la versification. Cette imitation rappelle celles du *Temple de Cupido*. Mais en même temps, en caractérisant ainsi la poétique de Cretin dans ces quelques vers, il semble restreindre le poète à cette maîtrise de la rime équivoque – qui n'est alors cependant pas dénigrée à titre d'ornement stylistiquement lourd et rhétoriquement fallacieux comme elle le sera dans les décennies et siècles suivants. On trouvait déjà cette stratégie d'éloge mesuré à propos des coupes féminines de Lemaire, dont l'importance dans la poésie marotique, à l'instar de Cretin, ne saurait se résumer à un fait de versification présenté de façon ostentatoire. Enfin Marot montre à tout lecteur de *L'Adolescence clémentine* que, s'il est capable de composer à la façon de Cretin, ce n'est pas cette voie qu'il souhaite emprunter exclusivement : de nouveau, il se ménage déjà son propre espace poétique, de la même façon que Proust pastichant ses prédécesseurs forgeait son écriture.

2/ Deux Marot à la cour

Au détour d'analyses de mentions ou d'intertextes de Lemaire ou de Cretin, on a entrevu à la fois l'inévitable présence de Jean Marot dans les textes de son fils, mais aussi l'aisance avec laquelle ce dernier occulte l'évidence de ces souvenirs de lecture ou interventions formatrices. C'est sans doute dans ce paradoxe d'une présence tellement évidente qu'elle ne veut ou ne peut se dire qu'il faut comprendre l'attitude de Clément à l'égard de son père : il est manifeste qu'il lui doit beaucoup – de son savoir poétique à son titre même valet de chambre du roi à partir de 1526⁷³ – et pourtant il doit encore prouver qu'il est non seulement à la hauteur de son géniteur, mais aussi autre chose qu'une copie conforme.

⁷³ Berthon précise qu'il était courant qu'un fils succède à son père dans ses fonctions auprès du roi. Toutefois, ajoute-t-il, Clément n'est pas « valet de la garde-robe » comme son père, mais « valet de chambre », un titre qui était jusqu'alors réservé aux nobles (*L'Intention du poète, op. cit.*, p. 95 et 117-118).

- « j'ay basty à Clement, [...] Et à Marot⁷⁴ »

Contrairement à Lemaire et Cretin, Clément Marot, au début de sa carrière, n'a pas vraiment besoin de prouver qu'il connaît son père Jean, qu'il a appris le métier de poète à ses côtés. À l'inverse, il semble avoir même logiquement intérêt à occulter ce nom connu parmi les poètes de cour afin d'y substituer son propre prénom⁷⁵, d'affirmer ainsi son originalité. Il ne faut cependant pas interpréter cette revendication de personnalité comme un geste œdipien : au-delà d'éventuels sentiments de piété filiale sur lesquels il est difficile de statuer, Clément n'aurait aucun intérêt stratégique à vouloir « tuer » un père dont les poèmes sont appréciés par le roi et qui peut faciliter son entrée à la cour. Au contraire, dans les poèmes de *L'Adolescence clémentine* et de *La Suite*, il s'agissait seulement pour le jeune Marot de montrer qu'il n'était pas seulement « fils de », qu'il mérite sa place au service de Marguerite ou de son frère, même après 1526 et la mort de Jean. Dans la continuité de la première lecture du chant royal de *L'Adolescence clémentine*, il convient donc de mesurer, dans un premier temps et de façon non agonistique, comment Clément joue avec son prénom pour revendiquer son rôle et ses accomplissements de poète⁷⁶. Nous verrons ensuite plus longuement comment la figure paternelle de Jean Marot est néanmoins présente tout au long de *L'Adolescence clémentine* et de *La Suite* et comment l'aide du père au fils affleure dans certaines compositions.

L'ÉCHANGE DE COMPLIMENTS ENTRE CLAVIER ET MAROT

Clément Marot cherche à se faire un nom : aussi son patronyme, tronqué ou complet, est-il récurrent dans l'ensemble de ses œuvres, avec une importance particulièrement cruciale dans *L'Adolescence clémentine*, comme son titre le montre suffisamment. Après l'épître liminaire adressée au « enfans d'Apollon », l'épître de Maguelonne fait aussi figurer le nom complet de « Clément Marot », sous forme d'acrostiche dans le rondeau final, d'une façon qui renvoie aux signatures des Rhétoriciens⁷⁷. Pour Brown, l'insertion de la signature de l'auteur au sein de l'œuvre s'était développée afin d'en garantir l'auctorialité, alors même que les écrivains ne contrôlaient pas la diffusion imprimée de leurs textes. Berthon⁷⁸ explique ainsi que cette signature de Marot

⁷⁴ Épître XVIII « Au Roy », *OP1*, p. 323, v. 115-117.

⁷⁵ Pour des raisons de clarté, nous emploierons dans leur sens actuel les termes de *prénom* et de *nom*. Dans les termes de l'époque, « Clément » ou « Jean » est le nom.

⁷⁶ Dans une large mesure, cette étude reprendra, précisera ou jettera une nouvelle lumière sur les nombreuses remarques de Berthon à ce sujet (*L'Intention du poète*, *op. cit.*, « Se faire un nom », p. 221-277).

⁷⁷ Voir Brown, *Poets, Patrons and Printers*, *op. cit.* (en particulier le chap. 4 « Changing Authorial Signatures in Late Medieval Works », p. 153-195) ainsi que Nathalie Dauvois, « Acrostiches et anagrammes du nom d'auteur à la Renaissance. Évolution et significations », art. cité.

⁷⁸ *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 221-230.

marque sa volonté, dès les premières œuvres, de se faire un nom, et ce à la différence des pratiques qui furent celles de son père, au moins dans ses propres « coups d'essai » : que l'on songe à *La vraye disant advocate des dames* au seuil de laquelle l'auteur n'ose « prendre la hardiesse d'imprimer [s]on nom en [s]es rudes, incongruz et mal proporcionnez escrips ».

Le critique montre d'ailleurs que tout au long de sa carrière, Clément a invariablement signé ses œuvres, sans recourir à l'anonymat, ou encore aux périphrases, devises ou pseudonymes comme cela pouvait encore se faire. Il est indéniable que Marot veut faire carrière, et cherche pour cela à se faire connaître et reconnaître.

Néanmoins la tâche se complique pour ce fils de poète : le nom de Marot est déjà, pour ainsi dire, occupé par son père. C'est ce dont témoigne Etienne Clavier (comme Clément serviteur de Marguerite d'Alençon) dans son échange de rondeaux avec le poète de Cahors⁷⁹. En effet, alors même qu'il souhaite louer son interlocuteur et tandis qu'il affirme « Qu'il n'a second en Poësie insigne » (v. 14), il le désigne pourtant par le truchement du nom et, on le devine, du renom de son père :

Donc Orateurs chascun de vous consigne
Termes dorez puisez en la Piscine
Palladiane : et faictes le devoire
Du filz Marot en telle estime avoir [...]. (v. 10-13)

Sans intention aucune de rabaisser son destinataire, Clavier indique cependant clairement que chez les Marot, Clément qui n'a pas de second est pourtant seulement le deuxième du nom, après Jean. Il loue « le filz Marot » et même si l'éloge est réel, Clément n'est jamais que le digne successeur de son père... C'est pourquoi ce dernier, dans sa réponse, insiste lourdement sur son prénom, notamment par la rime senée : « C, c'est Clement contre chagrin cloué » (v. 10). Cette *annominatio* rapproche phoniquement les deux amis qui sont Clément et Clavier, mais elle met surtout en valeur la *persona* de malheureux (de « Despourveu ») que le poète s'est forgée⁸⁰. La surdétermination du prénom de Clément sera développée dans *l'Enfer*, où le poète accusé se défend en alléguant la vertu de clémence inscrite dans son prénom, ainsi que sa conformité avec l'orthodoxie religieuse du pape, qui porte alors le même prénom⁸¹. Mais dans le rondeau à Clavier, la figure de l'infortuné manifeste également, en sourdine, l'aspect empoisonné de l'éloge de Clavier : si Clément loue dans un premier temps la rhétorique épideictique de son interlocuteur,

⁷⁹ *OP1*, p. 141-142.

⁸⁰ Tom Conley, à propos du rondeau XVIII à Clavier (*The Graphic Unconscious in Early Modern French Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 21-23), exposait déjà le jeu sur les « Cignes »/signes qui se développait dans le poème de façon à surdéterminer le prénom (et même les lettres du prénom) « Clément ».

⁸¹ « Car tu es rude, et mon nom est Clement : / Et pour monstrer, qu'à grand tort on me triste, / Clement n'est poinct le nom de Lutheriste : / Ains est le nom (à bien l'interpreter) / Du plus contraire ennemi de Luther : / C'est le saint nom du Pape [...]. » (*OP2*, p. 29, v. 348-353).

pour autant l'exagération de cet éloge adressé à Clavier laisse entrevoir, à l'inverse, la frustration d'un poète qui n'est que « filz Marot ». Alors que le rondeau de Clavier est adressé (dans les titres de *L'Adolescence clémentine*) à « Clement Marot », sa réponse provient seulement « dudict Marot », et il n'est pas interdit de lire dans le déterminant anaphorique une forme d'ironie du poète de Cahors qui souligne peut-être la confusion avec son père. Il renvoie donc les compliments d'Etienne Clavier à de plus hautes sphères, qui comprennent symboliquement et significativement « la saint Jehan » (v. 5). En dépit de l'éloge, même maladroit, Clément répond qu'il n'est pas Jean. À la fin de son rondeau, Marot suggère que Clavier fait erreur sur la personne et que son éloge serait mieux approprié à un autre que lui, peut-être à Jean :

C'est toy, qui maintz de loz tresample doues,
Mais endroit moy tu fais Cignes les Oues,
Quoy que de loz doives estre doué,
Pour bien louer.

Dans cette reprise du rentrement, la conjonction de subordination « pour » n'a plus une valeur consécutive (« afin de ») mais adversative (« en dépit de »). Selon Clément, Clavier loue bien, mais il se trompe d'objet. Derrière les protestations d'humilité topiques, que l'on retrouve dans les deux rondeaux suivants également consacrés à un échange de compliments, apparaît ici la volonté de se distinguer de la figure paternelle⁸² avec laquelle le jeune poète est trop souvent confondu. C'est un geste de défense, plus que d'attaque envers l'autorité du père.

L'ADOLESCENCE DE CLÉMENT

Le titre du premier recueil des œuvres imprimées avec l'autorisation de Marot, *L'Adolescence clémentine*, met aussi en valeur le prénom du poète, au détriment, semble-t-il, de son nom. Le geste peut à nouveau sembler singulier et riche de sous-entendus œdipiens. C'est là l'interprétation de Monferran⁸³ : Clément inscrit son prénom dans le titre du recueil de façon à effacer le nom de son père, à minimiser la filiation de l'un à l'autre. Pourtant, cela peut plus pacifiquement renvoyer à l'idée que le poète, dans ses jeunes années n'est qu'imparfaitement un « Marot » – c'est-à-dire un écrivain encore inaccompli – ou bien, plus simplement, que pendant son « adolescence » le nom de « Marot » renvoyait plus au père, poète de cour depuis environ vingt-cinq ans, qu'au fils, nouveau-venu dans la profession. Cette interprétation s'impose après la lecture des compliments grinçants échangés entre Etienne Clavier et Clément Marot. Rappelons enfin qu'au XVI^e siècle, le prénom sert autant sinon plus à désigner une personne que son nom de famille.

⁸² On retrouvera une stratégie semblable, mais bien plus explicite, dans l'épître XXI de *La Suite* « Au lieutenant Gontier » (*OP1*, p. 325-326) à propos de Lemaire.

⁸³ « Père et fils dans *L'Adolescence Clémentine* : "Effacer Jean, et écrire Clément" », art. cité.

Comme le rappelle Berthon⁸⁴, un relevé des occurrences de « Clément » et de « Marot » dans *L'Adolescence clémentine* montre que le patronyme n'est pas complètement délaissé par le jeune poète. En outre, le titre complet figurant sur la page de titre de 1532 offre même une rigoureuse parité entre prénom et nom : le recueil s'intitule en effet *L'ADOLESCENCE CLEMENTINE. Autrement, les Œuvres de Clement Marot de Cahors en Quercy, Valet de Chambre du roy, composees en leage de son Adolescence. Avec la complainte sur le Trespas de feu Messire Florimond Robertet. Et plusieurs autres Œuvres faictes par ledit Marot depuis leage de sa dicte Adolescence. Le tout reueu / corrige / & mis en bon ordre.* Par le décasyllabe « Clément Marot de Cahors en Quercy », déjà présent dans les éditions antérieures à *L'Adolescence clémentine*, le poète joue des allitérations sur son prénom, comme dans le rondeau à Clavier, pour mettre en valeur sa figure d'auteur. Cette mention de la ville d'origine dans la signature est, à l'instar de l'acrostiche, héritée du Moyen Âge : « ces pratiques ont pour dessein de livrer un élément parmi d'autres apte à caractériser la singularité d'une voix, en particulier à une époque où l'idiome se modifie très sensiblement selon les pays traversés », commente Berthon⁸⁵. Elle sera réinvestie dans une pensée de l'héritage littéraire à travers l'épigramme « Des Poètes François, à Salel ». Pour l'heure, notons avec Brown⁸⁶ que cette insistance relève sans doute des nouveaux codes de la diffusion imprimée des textes, qui favorise le nom de l'auteur et efface celui du protecteur. Mais là encore, Marot semble réunir pratiques nouvelles de l'imprimerie et usages manuscrits en précisant immédiatement quel est son protecteur, car il n'est autre que le « valet de chambre du Roy ».

Son nom complet apparaît sur cette page de titre, et pas seulement son prénom, comme si l'impératif de jeunesse de se distinguer du père avait disparu pour au contraire mettre en valeur une filiation, créer une dynastie de poètes au service du roi. En effet, Clément publiera bientôt les œuvres de son père sous ce titre complet : *LE RECUEIL IEHAN MAROT DE CAEN, POETE & Escripvain de la magnanime Royne Anne de Bretagne, & depuis Valet de chambre du Treschrestien Roy François premier de ce nom. En l'aultre part de ce feuillet trouuerex par ordre les choses contenues en ce Recueil.* Ce titre, forgé par le fils, met en valeur le partage du nom et de la fonction des poètes auprès de François I^{er}, tout en distinguant bien l'antériorité de Jean, également au service d'Anne, et sa différence géographique, puisqu'il vient de Caen. Berthon⁸⁷ explique du reste

⁸⁴ *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 238.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 265.

⁸⁶ *Poets, Patrons and Printers, op. cit.*

⁸⁷ *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 238 et 405. Jean Marot ne se désignait pas non plus comme « poète » : dans *La Couleur de la mélancolie (op. cit., p. 41-42)*, Cerquiglini-Toulet explique qu'Eustache Deschamps est le premier à appliquer le terme de « poète » à un écrivain français, en l'occurrence Guillaume de Machaut, dont il fait son père spirituel. Dans ce titre attribué par Clément à son vrai père, l'hommage l'emporte sur l'assimilation abusive et rétrospective.

que Jean Marot n'a jamais signé ses textes en se disant « de Caen » et qu'il était valet de la garde-robe et non valet de chambre, ce qui souligne la construction dynastique du fils, mise en place dès la parution de *L'Adolescence*. En somme, dans l'esprit, Clément cherche en effet à se faire un nom, à revendiquer une écriture qui ne dépende pas du renom et de la poétique du père ; dans les faits, son usage du patronyme autant que de son nom de baptême montrent que cette affirmation ne saurait passer par la négation des œuvres et de l'héritage du père.

« LE JOUR DU TRESPAS / DE JEHAN MAROT »

Le rapport de Clément Marot à son patronyme change considérablement une fois qu'il en devient le seul dépositaire. Aussi, avant de revenir à *L'Adolescence* et à la présence sourde mais capitale de Jean, faisons un détour par les œuvres postérieures pour mesurer, à nouveau, combien le traitement de son nom par le fils Marot est dépourvu d'iconoclasme à l'égard de son géniteur. Bien que Clément n'ait pas voulu symboliquement « tuer le père », Jean finit toutefois par s'éteindre vers 1526. À partir de cette date, qui marque la fin de l'adolescence de Clément, et à mesure que l'écrivain gagne en popularité à la cour de François I^{er} et dans les villes où sont diffusées ses œuvres de façon désordonnée, c'est autour du patronyme de Marot que se forge l'identité du poète de Cahors.

Clément devient alors peu à peu le seul « Marot », nom qu'il charge dorénavant de multiples significations pour se désigner et qualifier son écriture. En effet, explique Berthon⁸⁸, la façon dont Marot a été perçu subit une évolution : dans le rondeau d'Etienne Clavier, il est « le filz Marot », mais rapidement une « Dame de Lyon » écrit au poète de Cahors dans la suscription d'une épigramme : « Lettre saluez humblement, / De Maro le seul filz Clement », prenant acte de l'inversion définitive des préséances entre père et fils. Cette substitution est parallèle au développement de la comparaison entre Marot et son homonyme latin, que Jean n'avait jamais faite⁸⁹. C'est désormais le nom du poète qui fait l'objet d'une surdétermination presque cratylienne : il est le Maro de France, mais aussi, lorsqu'il a recours à une *persona* de « Despourveu », un maraud requérant soins et argent, comme dans l'épître « Au Reverendissime Cardinal de Lorraine⁹⁰ ».

⁸⁸ *Ibid.*, p. 239 puis 244-263.

⁸⁹ Elle figure cependant, pour la première fois, dans un poème liminaire à l'édition du *Recueil Jehan Marot* de 1533. Pour le détail et les occurrences de ce rapprochement entre Marot et Maro, voir Preisig, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à la Renaissance*, *op. cit.*

⁹⁰ *OP1*, p. 318, v. 14.

Dans l'épître « A Monseigneur le Daulphin⁹¹ », composée en exil, le poète imite même les dérivés des noms d'espèces animales pour désigner ses enfants qu'il voudrait revoir : il les désigne ainsi comme des « maroteaux » (v. 26). Cela montre d'une part que Marot s'est fait un nom, et d'autre part que celui-ci ne lui appartient pas en propre mais le dépasse, renvoie à une lignée plus qu'à un individu. Aussi le prête-t-il rétrospectivement à son père lorsqu'il édite ses œuvres, alors que Jean employait également le patronyme « Des Marestz » dans la dédicace du manuscrit du *Voyage de Gênes* et celle des *Prieres sur la restauration de la sancté de Madame Anne de Bretagne*. Cette inversion de préséance entre Jean et Clément est accompagnée par le fils lui-même : en manipulant ce nom, il pose les prémices d'une dynastie poétique, au moment de la difficile succession à son père – comme le montre l'épigramme « Au Roy⁹² ».

Ce poème fait partie de la série de pièces adressées par Clément aux grands du royaume pour obtenir ses gages après la mort de son père⁹³. Après avoir été publié sans autorisation dans *L'Adolescence clémentine* de François Juste en 1533, le « placet » paraît à la fin de la même année dans *Le Menu de La Suite*, puis il quitte ce recueil pour rejoindre un des deux « Livres d'Epigrammes » publiés par Dolet en 1538. La délimitation de l'adolescence par la mort des maîtres explique pourquoi ce poème n'a pas été maintenu dans le premier recueil. Alors que dans *L'Adolescence* les occurrences du nom et prénom de Clément Marot étaient plutôt équilibrées, dans cette épigramme figurent trois « Marot » (v. 4, 11 et 13), un « Jehan » (v. 13), mais aucun « Clément ». Ce changement notable de stratégie révèle déjà un basculement de la position de Clément par rapport à son père. À l'inverse de *L'Adolescence* où il n'évoquait guère son père, après sa mort, Clément a tout intérêt à faire valoir le lien de parenté qui l'unit à Jean non pour déterminer une poétique, mais afin de justifier sa requête de service auprès du roi et surtout les gages qui y sont associés⁹⁴. Cette insistance sur le remplacement d'un Marot par un autre se traduit par cette formule sèche, que Defaux juge empreinte « d'humour noir » :

Thresorier, on entend,
Que vous payez (content)
Marot, n'y faillez pas,

⁹¹ OP2, p. 116-118.

⁹² *Ibid.*, p. 212-213.

⁹³ Voir Cornilliat (« Clément Marot et le “noble Art Poétique”, ou la preuve par le père », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille*, *op. cit.*, p. 195-206) pour un examen de cette série ; Berthon (*L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 98-107) pour un établissement précis des faits et des textes s'y rapportant ; et *infra*, notre « Pèlerinage de vie poétique », pour l'analyse esthétique et rhétorique de cette succession que Clément présente comme un tournant dans son histoire littéraire.

⁹⁴ Cette justification est d'autant plus cruciale que d'un point de vue rhétorique, la requête d'argent n'est pas honorable et son motif doit donc faire l'objet d'un traitement particulier. Voir *infra* notre étude des poèmes pseudo-autobiographiques de Marot faisant apparaître Jean ou son avatar « le Bon vieillart ».

Des le jour du trespas
De Jehan Marot son pere. (v. 9-13)

Le rejet du nom de Marot au vers 11 ainsi que l'association à la rime de l'ordre de payer les gages et de la mort du père (« n'y faillez pas »/« jour du trespas ») confèrent une indéniable rudesse à cette épigramme, mais celle-ci porte moins sur la mort du père que sur l'énervement de Marot à ne pas être payé, alors que le processus aurait dû être simple : « Et ne falloit, Sire, tant seulement, / Qu'effacer Jan, et escrire Clement » rappelle le fils dans l'épître XXIV de *La Suite*. Ce ton s'explique aussi par le fait que Marot indique dans cette prosopopée les propos qu'il invite François I^{er} à tenir : cette attention à l'*éthos* du locuteur se manifeste par la fermeté de ce commandement royal (typique de la *brevitas imperatoria*). C'est la première et unique fois que le nom complet de « Jehan Marot » figure dans un poème du fils, qui semble avoir privilégié des figurations indirectes, allégoriques, pastorales (« Janot » dans l'*Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*) ou généalogiques (« père » et ses dérivés). Or dans cette épigramme non seulement le mot « pere » apparaît aussi, mais en outre la rime « pas / trespas » fait entendre le mot familier servant à désigner un géniteur. Dans le martèlement du nom de Jean Marot et de son rapport biologique avec Clément affleure l'émotion de celui qui vient de perdre son parent (et, nous le verrons, collaborateur et soutien occasionnel dans les cours princières) et qui est complètement laissé pour compte, administrativement et matériellement.

Par ailleurs, à l'occasion de cette *sermocinatio*, le poète rappelle qu'il est payé pour faire des vers, et non, comme tout autre, de la « prose » (v. 8). Sa demande, effectuée en vers, est donc déjà un travail à rétribuer et fournit, par elle-même, un nouvel argument pour obtenir des gages. Les derniers vers illustrent la dépendance des Marot vis-à-vis des dons royaux :

Ainsi (Sire) j'espere,
Qu'au moyen d'ung acquit
Cil, qui paovre nasquit,
Riche se trouvera,
Tant qu'argent durera. (v. 14-18)

En précisant sa pauvreté actuelle et passée, en terminant son épigramme par un futur qui fait dépendre son sort de celui de l'argent, Clément indique qu'il n'a jamais bénéficié de la richesse paternelle : les gages qu'il demande ne s'ajoutent pas à ceux que Jean a pu obtenir, mais viennent bien en remplacement de ceux-ci. Son besoin financier est impérieux, comme l'était celui de son père. Au tournant des années 1527-1528, soit peu de temps après la mort de Jean, Clément souhaite donc entretenir la continuité entre père et fils, et celle-ci passe tout d'abord par le nom. De là, suggère-t-il, doit découler un traitement financier égal ; quant à l'art poétique, nous verrons bientôt que Clément proclame sa différence, détourne ses modèles dans un esprit qui, paradoxalement, ne l'éloigne pas complètement, voire le rapproche de ceux-ci.

- **Représentations de l'aide paternelle : des « bons vieillards » marotiques**

Revenons à *L'Adolescence clémentine* : on l'a compris, tant que son père est à la cour de François I^{er} et que Clément convoite un poste semblable, il n'a guère d'intérêt à rappeler ouvertement ce que tout le monde sait, à savoir qu'il est fils de Jean. Néanmoins, on reste, avec Monferran⁹⁵, quelque peu étonné de l'absence du père poète dans un recueil pourtant publié six à seize ans après les faits et consacré à la jeunesse de Clément et à son apprentissage de la poésie. En effet, le critique explique qu'il faut attendre *La Suite* puis *l'Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin* pour qu'apparaisse le père, le temps permettant d'en faire ressurgir la figure sans trop d'émotion – ou de concurrence. Il convient cependant d'approfondir ces explications et, comme toujours, de nuancer l'iconoclasme prêté au fils Marot.

Tout d'abord, il existe une explication « poétique » à l'absence du prénom de Jean Marot dans *L'Adolescence clémentine* et à sa rareté dans l'ensemble des œuvres du fils. La « Ballade envoyée par Maistre Jehan Marot à Monseigneur le duc de Vallois lors qu'il fut retenu en son service⁹⁶ », composée vers la fin de 1514, fait entrevoir les raisons complètement circonstanciées à cette absence et nous permet d'en réfuter à nouveau toute interprétation œdipienne. Alors que Jean Marot fait le tableau de ses malheurs pour souligner, par contraste, le bienfait de la protection du duc de Valois, futur roi de France, il se désigne comme « le povre maistre Jehan » (v. 21). Les éditeurs Defaux et Mantovani rappellent que le prénom de Jean est alors souvent synonyme de sot ou de cocu : les œuvres de Clément regorgent ainsi de « Jean » qui sont de purs personnages comiques. Ils donnent ainsi comme exemple le cocu de l'épigramme traduite de Martial « De Jehan Jehan⁹⁷ », mais on peut ajouter l'épigramme « De messire Jan confessant Janne la simple⁹⁸ » et dès *L'Adolescence clémentine* l'épithète « De Jehan Serre, excellent Joueur de Farces⁹⁹ ». Quant au père, il fait rimer son prénom avec « chahuan » (v. 22) et « esperlan » (v. 24), ce qui souligne assez le burlesque de son titre de « maistre Jehan ». On comprend dès lors pourquoi Clément n'emploie guère le prénom de son père, lui qui ne cherche pas à le dévaloriser. Tout au plus en fait-il un personnage pastoral dans *l'Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*, un « bon Janot » (v. 49) aux connotations d'humilité plus valorisantes.

Ensuite, si on lit *L'Adolescence clémentine* comme l'histoire de l'arrivée de Clément au service des princes (lecture clairement encouragée par l'épître XXIV de *La Suite*, comme nous le verrons plus loin) jusqu'au couronnement que constitue le titre de valet de chambre de François I^{er}, alors

⁹⁵ « Père et fils dans *L'Adolescence Clémentine* : “Effacer Jean, et écrire Clément” », art. cité.

⁹⁶ *Les Deux recueils*, p. 196-198.

⁹⁷ *OP2*, p. 348.

⁹⁸ *OP2*, p. 329-330.

⁹⁹ *OP1*, p. 107-108.

la discrétion de la figure de Jean se justifie par le fait que Clément n'a aucun intérêt à se présenter comme une copie de son père : pourquoi le roi payerait-il le fils quand le père suffit ? En outre, que penser d'un poète qui ne devrait sa protection ou son renom qu'à son père ? Marot n'explique jamais ses raisons, mais l'une d'entre elles affleure dans l'épître « A Mademoiselle Renée de Parthenay partant de Ferrare pour aller en France¹⁰⁰ ». En effet, Marot avance divers motifs pour différer le départ de sa destinatrice, et l'un d'entre eux porte sur le rapport de la fille à sa mère et sur la façon dont leur proximité peut être perçue :

Nostre advis est que ne devez partir,
Ains vostre mere expres en divertir :
Ou la laisser traverser montz & vaulx,
Car mieulx que vous sçait porter les travaulx.
Si la suyvez, chacun en se truffant
Dira de vous : Mais voyez cet enfant
Qui veult courir encore apres sa mere. (v. 31-37)

On comprend facilement que Marot ne rende jamais compte des quolibets dont il peut faire l'objet à la cour alors qu'il suit les pas de Jean et n'est pas encore le « prince des poètes » ; mais à partir de ces vers, il semble tout aussi aisé d'imaginer qu'il parle à Renée de Parthenay en connaissance de cause et que l'éloignement de la cour de France imposé par l'exil délie quelque peu une langue par ailleurs bien tenue. Aussi, c'est entre les lignes, avec la discrétion de l'allégorie ou plus encore par des subtilités de montage qu'il convient de mesurer l'aide d'un père que le fils a tout intérêt à dissimuler. Tout d'abord, nous analyserons les figures du « Bon vieillard » présentes au début de *L'Adolescence clémentine*, qui représentent un soutien aussi bien matériel que poétique, avant de s'intéresser à des exemples d'écriture conjointe entre le père et le fils Marot.

LA TRADUCTION DE LA PREMIÈRE ÉGLOGUE DE VIRGILE

Le nom de Jean Marot n'apparaît évidemment pas dans cette traduction de Virgile, mais on peut, avec Defaux, rapprocher les traits de l'« heureux Vieillard » (v. 97 et 108) de ceux de Jean Marot, qui est également et explicitement un « Bon Vieillard » dans l'épître XXIV de *La Suite* et dans l'*Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*.

Dans cette première églogue, Virgile décrit son errance de poète en difficulté, parti chercher la protection d'Auguste. Il oppose ainsi son propre sort, incarné par Mélibée, à celui de Tityrus, le poète de cour protégé. Lorsqu'il traduit ce poème en 1512, Clément Marot invite donc le lecteur à lire sa condition de jeune poète à la recherche d'une protection dans celle de Mélibée, et fait de son père un Tityrus qui n'a jamais manqué de soutien de la part de son mécène, un « Dieu fort

¹⁰⁰ OP2, p. 98-100.

grand » (v. 12)¹⁰¹. Cette églogue évoque moins la poésie que la façon plus ou moins aisée d'en vivre et suggère à nouveau une lecture de *L'Adolescence clémentine* comme un parcours professionnel de la formation auprès des maîtres jusqu'au service du plus grand prince, en passant par celui de sa sœur Marguerite. Ce déplacement du sujet poétique au propos métapoétique apparaît de façon remarquable dans les premières strophes de l'échange entre Tityrus et Mélibée, strophes qui suivent de près le texte de Virgile. Tityrus commence par opposer les « beaulx Chantz » (v. 3) de Mélibée à son propre exil : Mélibée, lui, est confortablement installé *sub tegmine fagi* (« dessoubz l'Ormeau », v. 1), et, ainsi « oysif en l'umbrage » (v. 5), il peut tout à son aise chanter « La [s]ienne Amye Amarillis la belle », un chant que les forêts qui l'entourent vont « rechanter » (v. 7-8). Tityrus se défend de cette espèce de mise en cause en expliquant comment et pourquoi il jouit du confort intellectuel et matériel propre à cette tâche :

Ung Dieu fort grand ce bien icy m'a faict
[...]
Car il permect mes Brebis venir paistre
(Comme tu voys) en ce beau Lieu champaistre :
Et que je chante en mode pastouralle
Ce, que vouldroy de ma fluste ruralle. (v. 10 et 15-18)

Cette réponse qui renvoie tout à « Ung Dieu » signale l'intention rhétorique réelle de Marot dans ce poème : il s'agit moins de manifester son talent de poète (« chanter », « rechanter ») que d'exprimer l'urgence d'une protection par un puissant. Pour ce faire, aux vers 146-163, Clément/Mélibée compare la poésie à un « Champ¹⁰² tant culte » :

Las faudra il, qu'un Gendarme impiteux
Tienne ce Champ tant culte, et fructueux ?
Las faudra il, qu'ung Barbare estrangier
Cueille les Bledz ? O en quel grand dangier
Discorde a mis Pasteurs, et Marchans :
Las, et pour qui avons nous semé nos Champs ?
O Mélibée, plante Arbres à la Ligne,
Ente Poyriers, metcz en ordre la Vigne :
Helas pour qui ? Allez jadis heureuses,
Allez Brebis, maintenant malheureuses. (v. 146-155)

Dans ces vers, Marot poursuit la métaphore du jardin cultivé et fraîchement « ent(é) » de l'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine*. Il s'agit pourtant ici moins d'insister sur la variété des fleurs et mauvaises herbes de ce jardin que de souligner l'impératif de le protéger afin de pouvoir en cueillir les fruits. En effet, ce jardin n'est rien sans la protection d'un puissant pour le mettre à

¹⁰¹ À peine sa protectrice Anne de Bretagne est-elle morte que Jean Marot a la bonne idée de faire sa cour au jeune duc de Valois, qui deviendra peu après François I^{er} : il n'a donc sans doute jamais erré tel Mélibée.

¹⁰² On note l'homonymie avec le mot « chant », qui sera exploitée à la rime des vers 19-20 de la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, OP2, p. 387.

l'abri d'un éventuel « grand dangier ». Évoquant « ung Barbare estrangier », le poète rappelle aussi le dommage pour la cour qu'il convoite de voir son talent partir au service d'une cour étrangère, voire ennemie. Pour le poète comme pour le berger, l'art ne suffit pas, il faut être protégé par un puissant. En 1512, ces rappels ont le poids d'un argument pour Marot qui cherche alors, comme Virgile, à obtenir une protection. En 1532, lorsque paraît la première édition de *L'Adolescence clémentine*, ils entrent directement en écho avec le titre complet du recueil, qui met en valeur la fonction de « valet de chambre du roy » du poète qui semble avoir enfin trouvé protection. Cela suggère en outre que tout le mérite du recueil à venir revient au roi, qui a offert au poète les conditions idoines pour développer et affermir sa plume¹⁰³. Entre ces deux dates, cet impératif de protection reste une leçon fondamentale de Jean Marot/Tityrus, et trahit la préoccupation matérielle d'un vieillard paternel qui se soucie du bien-être du jeune poète : la vocation poétique est noble et tentante, mais le père se doit de mettre en garde le fils sur les moyens d'en vivre correctement. Contrairement à Cretin et Lemaire, l'« heureux viellard » (le *fortunate senex* de Virgile, *Buc.* I, v. 46) est un parent avant d'être un maître ès vers, ainsi que nous est présenté le rhétoricien bourguignon. À la fin de l'églogue, le vieux poète ne donne d'ailleurs pas de conseil poétique à son disciple :

Tu pourras bien (et te pry, que le vueilles)
Prendre repos dessus des vertes fueilles
Avecques moy ceste nuict seullement.
J'ay à souper assez passablement [...]. (v. 164-167)

Il lui propose « repos » et « souper », subvient à ses besoins matériels et physiologiques, et ne se fait guère pédagogue. En outre, il ne l'invite que pour « ceste nuict seullement », rappelant que la protection pérenne ne viendra que d'un puissant. Même si Clément n'est pas ici auteur mais traducteur¹⁰⁴, il choisit ses textes et ses mots, et la traduction de cette églogue à l'orée de son premier recueil ne peut être anodine. Ainsi, alors que les maîtres renommés que sont Cretin et Lemaire servaient de garantie poétique au recueil de *L'Adolescence clémentine*, Jean Marot apparaît ici, pour le jeune Clément, moins comme un poète que comme un père. Son géniteur n'est pas

¹⁰³ Dès les « autres Oeuvres faictes par Marot depuis leage de sa dicte Adolescence », qu'inaugure la *Déploration de Florimond Robertet*, le mérite du poète sera prêté non plus au roi mais directement à Dieu : « S'il y a mal, il vient tout de ma part : / S'il y a bien, il vient, d'où le bien part » (v. 553-554).

¹⁰⁴ Ce fait invite à remettre en question les interprétations prophétiques de cette églogue par Defaux : Clément Marot n'y préfigure pas ses différents exils, mais au contraire exprime son désir (accompli dans *L'Adolescence clémentine*) d'être protégé par le plus grand « Dieu », de devenir Tityre. De même, nous ne pensons pas qu'il aspire déjà au titre de « Maro » français : le recours à l'illustre poète antique a probablement – et comme dans *Le Temple de Cupido* – pour rôle de montrer au roi ou au futur protecteur l'étendue des lectures et du talent de versificateur du jeune poète ; tout au plus l'homophonie entre Maro et Marot est-elle un clin d'œil visant à promouvoir le nom du poète néophyte, à la façon des Rhétoriciens qui inséraient leur signature au détour d'un vers ou d'un acrostiche.

seulement un souvenir de lecture mais une connaissance personnelle qui détermine des choix cruciaux pour sa carrière de poète (qui est, en 1532, à son apogée). L'ensemble de ces observations sur le statut particulier du père-poète est confirmé par l'« Epistre du Despourveu ».

COUP D'ESSAI ET COUP DE MAÎTRES DANS L'« EPISTRE DU DESPOURVEU »

Composée en 1518 ou en 1519, cette épître est une requête de Clément adressée à Marguerite d'Alençon, sœur du roi, afin qu'elle le prenne à son service. Plus exactement, le poète évoque le fait qu'ayant plu à François I^{er}, ce dernier le recommande pour sa sœur, à laquelle il présente à la fois son art consommé de la versification et des procédés des Rhétoriciens, tout en proposant un éloge de sa destinataire qui tend déjà vers une conception originale du rôle du poète de cour. Mais cette épître nous intéresse aussi particulièrement car elle remet en scène le « Bon Vieillard » dans lequel on a reconnu Jean Marot dans la traduction de la première églogue des *Bucoliques* de Virgile ; elle renvoie aussi de façon plus indirecte mais tout aussi riche de sens vers les œuvres et la poétique de Lemaire et Cretin, et permet d'évaluer le conformisme, la richesse ou l'audace de cette première requête marotique.

Comme l'ont remarqué Defaux et Mc Kinley¹⁰⁵, cette épître témoigne de la plus grande orthodoxie poétique vis-à-vis de la Grande Rhétorique. Le cadre du sonnet, et les vers qui en opposent le contenu au « mensonge », sont réécrits à partir du *Roman de la Rose* ; le titre de « Despourveu » que se donne Marot évoque les surnoms des Rhétoriciens, tel celui de Bouchet, « le traverseur des voyes perilleuses », ou encore l'« Epistre du Despourveu d'amoureuse liesse » publiée dans *Le vergier d'honneur* de Saint-Gelais et La Vigne. D'une façon générale, l'insertion de formes fixes comme le rondeau ou la ballade dans cette épître ou le recours aux rimes équivoques et senées rappellent l'esthétique des Rhétoriciens et manifestent le savoir de versificateur de Clément, qui s'efforce de convaincre sa destinataire de le prendre à son service. Le jeune poète récite d'ailleurs une leçon de rhétorique lorsqu'il évoque successivement *inventio*, *dispositio* et *elocutio* dans le récit de la genèse de l'épître¹⁰⁶. De plus, une strophe de la ballade est une réécriture d'un rondeau de Jean Marot, lequel semble déjà porter le souvenir des *Illustrations* de Lemaire... De même, la représentation du jeune poète hésitant à présenter son œuvre à l'éventuel protecteur réveille le souvenir du prologue du *Séjour d'Honneur* de Saint-Gelais adressé à Charles VIII, mais

¹⁰⁵ Voir les notes de Defaux, *OP1*, p. 451-455 et Mary B. McKinley, « Marot, Marguerite de Navarre et "L'Epistre du Despourveu" », dans *Clément Marot « Prince des poètes français »*, *op. cit.*, p. 615-626.

¹⁰⁶ « Les bons propos, les raisons singulieres / Je voys cherchant, et les belles matieres / A celle fin de faire Oeuvre duisante / Pour Dame, tant en vertus reluisante. / Que diray plus ? Certes les miens espritz / Furent des lors comme de joye espris : / Bien disposez d'une veine subtile, / De vous escrire en ung souverain stile. » (v. 44-51). Ce point a aussi été remarqué par Griffin, *Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice*, *op. cit.*, p. 52.

aussi celui qui figurait en tête du *Temple de Cupido*, adressé à François I^{er} et Claude de France, qui met déjà en scène une allégorie, celle de « Jeune Hardiesse ». Ajoutons à ce relevé intertextuel le rôle capital qu'a joué l'épître « Dudict Cretin à monseigneur duc de Valoys, conte d'Angoulesme, a present roy¹⁰⁷ » : non seulement le balancement de Marot entre « Crainte » et « Bon Espoir » rappelle les hésitations de Cretin entre « Crainte » et « Desir » au moment de solliciter le service de François de Valois, mais en outre le chanoine de Vincennes, avant Marot, fait de cette hésitation non pas le prologue d'une œuvre épideictique de plus grande ampleur, mais le prétexte de l'éloge du destinataire. Cretin faisait déjà étalage de ses talents de poète à travers l'emploi systématique de rimes équivoques mais aussi en faisant allusion à une matière historiographique possible (le combat contre les Anglais aux v. 86-89¹⁰⁸) dont il pourrait rendre compte dans ses vers.

Par l'ensemble de ces intertextes, Clément adresse donc à Marguerite une épître qui a valeur de programme poétique : le respect de la tradition de la Grande Rhétorique. Cet effet est renforcé dans le recueil de *L'Adolescence clémentine* puisque l'« Epistre du Despourveu » succède à l'« Epistre de Maguelonne », laquelle fait suite aux traductions et réécritures du *Temple de Cupido*, et elle précède les épîtres historiographiques sur la campagne du Hainaut. Pourtant, dans sa mise en scène de la figure du « Bon Vieillard », dans sa manipulation des intertextes de Lemaire et de Cretin surtout, le jeune poète présente déjà un savoir-faire rhétorique et poétique singulier, qui s'appuie précisément sur ces multiples marques de conformisme.

McKinley propose de voir dans l'allégorie de « Bon Espoir » une image de Jean Marot :

[...] Vint arriver (à tout sa barbe grise)
 Ung bon Vieillard, portant chere joyeuse,
 Confortatif, de parole amoureuse,
 Bien ressemblant homme de grand renom,
 Et s'appelloit Bon Espoir par son nom [...]. (v. 98-102)

En effet, le « bon Vieillard » sera explicitement le père de Clément dans l'épître XXIV de *La Suite* et dans l'*Eglogue au Roy sous, les noms de Pan, & Robin*. Il est ici en outre affublé d'une « barbe » comme dans la *Première Églogue* (v. 61). L'interlocutrice ayant probablement saisi la référence de l'allégorie, Clément note non sans humour une ressemblance avec son père, qu'il qualifie d'« homme de grand renom ». Non seulement Jean servira de caution poétique mais en plus le « nom » des Marot est déjà connu et reconnu, argument supplémentaire du jeune poète proposant ses services. À moins que ce vieillard renommé ne soit Cretin, dont l'épître à François

¹⁰⁷ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 223-226.

¹⁰⁸ « Pour l'heure entens si undes graces / De mer flotant ont mis Angloys a terre, / Que a coups de lance et picque on les atterre ; / Qu'on charge acoup si frapper on y a. »

de Valois sert de modèle à Clément et dont la renommée, au début du XVI^e siècle, est bien supérieure à celle du poète de Caen.

Quel qu'il soit, le « bon Vieillard » donne des conseils bienveillants au jeune poète et manifeste une attitude très paternelle – ce qui n'exclut pas plus Cretin de cette figure de « Bon vieillard », lui qui s'adresse, dans ses épîtres, à ses destinataires et disciples en les appelant « filz¹⁰⁹ ». Son souci du bien-être de Clément (plus que son édification métrique ou poétique) est une nouvelle fois sa caractéristique essentielle :

Lequel voyant ceste femme tremblante [la Crainte]
Aultre que humaine (à la veoir) ressemblante
Vouloir ainsi mon malheur pourchasser,
Fort rudement s'efforce à la chasser,
En me incitant d'avoir hardy courage
De Besongner, & faire à ce coup rage. (v. 103-108)

L'attitude de Bon Espoir, qui protège le jeune poète du malheur et l'encourage au travail, préfigure le développement pseudo-autobiographique de l'épître XXIV de *La Suite*, dans laquelle Jean encourage Clément à forger sa plume pour entrer au service des princes. Mais dans *L'Adolescence clémentine*, c'est plutôt Cretin qui donne du travail au jeune poète, en requérant de sa part un chant royal. De nouveau les figures paternelles se superposent et se caractérisent moins par un lien biologique avec Clément que par des encouragements personnels, une attention au bien-être du jeune poète plus qu'à la correction de ses vers – ce qui place *de facto* Lemaire à part. Cette attitude protectrice de Bon Espoir est de nouveau évoquée après sa ballade et n'est pas sans rappeler les derniers vers de la *Première Églogue* :

Le bon Vieillard, vray confort des craintifz,
A droit nommé repaisseur des chetifz,
Car repeu m'a tousjours soubz bonne entente
En la forest nommée longue Attente [...]. (v. 162-165)

Comme chez Virgile, le « vieillard » a une fonction nourricière. Une fois encore, Jean, ou l'autre modèle de bienveillance qu'est peut-être Cretin, est représenté par Clément avant tout comme un père et moins comme un poète, même si son « renom » peut servir le jeune aspirant. Il nourrit le fils en attendant qu'il puisse vivre de sa poésie. Dans sa ballade, Bon Espoir se montre à plusieurs reprises soucieux de l'« honneur » (v. 114 et 139) que son fils peut acquérir, de sa carrière plus que de ses vers. Clément, qui écrit comme ses pères, suggère à Marguerite que c'est à elle, à présent, de prendre le relais pour « nourrir » (au sens d'« alimenter » mais aussi plus largement d'« éduquer ») le jeune poète.

¹⁰⁹ Voir par exemple les épîtres LVII à Macé de Villebresme et LXI, LXII, LXIII et LXIV à Charbonnier.

Par ailleurs, ces vers présentent le poète comme un *faber*, un homme de labour (ce qu'accentuent encore les représentations de Marot lâchant sa plume aux vers 61 et 94), et non un chantre inspiré : si ces mises en scène dramatisent la psychomachie qui se joue dans l'épître, et trouvent aussi leur source dans l'épître de Cretin (à travers la référence à « ce papier » au vers 7, l'injonction à « la main d'escripre » au vers 23 ou la présence de la « plume » au vers 26), cette représentation du poète *faber* renforce aussi la possibilité de transmettre le talent du père ou maître au fils, à force d'exercice. Technique et entourage bienveillant et talentueux, voilà ce que Clément offre à Marguerite. Mais la présence des maîtres Marot, Cretin et Lemaire nourrit aussi la rhétorique de la requête de Clément Marot d'une façon originale.

Au sein même de la ballade de Bon Espoir adressée à Crainte et au jeune poète, Jean Marot s'impose non seulement comme seul « bon vieillard », mais apparaît aussi enfin comme un poète. Cette ballade est en effet une réécriture d'un rondeau courtois¹¹⁰ de Jean dans lequel il faisait part de la « grand beaulté » de sa dame, qui possède seule les qualités réunies des trois déesses soumises au jugement de Pâris :

Est il possible, en vertu excellente
 Qu'un corps tout seul puisse estre possesseur
 De trois beaulx dons, de Juno l'opulente,
 Pallas, Venus ? ouy : car je suis seur
 Qu'elle a prudence, avoir, beaulté, douceur,
 Et des Vertus encor plus de cinq cens.
 Parquoy amy, si tes dictz sont decens,
 Tu congnoistras (& de ce ne te doubte)
 A quel honneur viennent Adolescens
 En deschassant crainte, soucy, & doubte.
 (« Epistre du Despourveu », v. 131-140)

De grand beaulté Paris vit troys Deesses.
 Mais je qui suys prins et mené es lesses
 De Cupido, en voy troys en ung corps,
 Où Dieu, Nature et Elemens concords
 En le formant monstrent leurs haultesses.
 Car c'est Juno en maintien et noblesses
 Pallas en ditz d'eloquence et saigesses,
 Riz de Venus aux yeux misericords
 De grand beaulté.
 Dont si mes yeulx vers toy font leurs adresses,
 Ne t'esbahys: car mes maulx et destresses
 Te vont disant, ce que mectre dehors
 N'ose le cuer: car craincte et doubte alors
 Luy cloent le bec, contemplant tes richesses
 De grand beaulté.
 (Jean Marot, rondeau XXXV)

Chez les deux Marot, l'éloge de la dame repose sur une unité des vertus, chacune des trois déesses en incarnant une. Pour suivre l'ordre que retient Clément, la « prudence » reprend l'« éloquence » et les « saigesses » de Pallas mentionnées par Jean ; l'opulence ou « avoir » de Junon réécrit ses « noblesses » ; la « beaulté » et « douceur » de Vénus, sa « grand beaulté » et ses yeux « misericords ». Une telle unité des vertus renvoie, dans l'éthique d'Aristote et de Thomas

¹¹⁰ Rondeau XXXV, *Les Deux Recueils*, op. cit., p. 81. Defaux étudie aussi cette réécriture dans « “Effacer Jean, & escrire Clément” : une douloureuse (et double) affaire de succession », art. cité.

d'Aquin, au thème de la connexion des vertus¹¹¹ : du fait même qu'une seule personne possède ici ces trois grands « dons » ou « vertus » – à commencer par la première de toutes (et donc la première dans la liste de Clément), la *prudentia* –, on peut supposer que cette personne possède toutes les vertus, et en tout cas bien d'autres, « encor plus de cinq cens ». Pour le dire autrement, Marguerite est une trinité (de vertus) incarnée en une seule personne, d'où l'insistance sur le chiffre *trois* : Jean répète deux fois le chiffre « troys » et Clément scande son poème par le rythme ternaire du refrain de sa ballade « En deschassant crainte, soucy, & doubte ». L'intertexte est donc réfléchi, mais il subit aussi une torsion significative : la fin du rondeau de Jean Marot constitue l'amont, la cause, de la ballade de Bon Espoir. Alors que le « cueur » du poète courtois se taisait par « craincte et doubte » (v. 13) devant tant de beautés, le « bon vieillard » justifie en revanche l'abandon de « crainte, soucy, & doubte » (refrain) par les très grandes qualités de Marguerite, comparables à celles des trois déesses réunies. Ce renversement des liens de causalité dans la conduite du poème s'explique par le changement de contexte de la référence au jugement de Pâris : il ne s'agit plus d'un poème courtois mais d'une épître de requête formulée à un supérieur, pour cela appuyée par un éloge, qui repose sur la comparaison non pas avec une, mais trois déesses. L'amour de la dame n'est plus la finalité du poème, mais sa cause, le moyen par lequel le poète peut parvenir à ses propres fins. D'une part, c'est grâce à cette qualité qu'elle excusera la hardiesse et les erreurs du poète aspirant :

Et oultre plus, c'est la dame de cueur
Mieux excusant les esperitz, et sens
Des Escrivains, tant soient ilz innocens [...]. (v. 126-127)

D'autre part, Clément Marot rappelle *in fine* le motif majeur de sa requête auprès de Marguerite. Il désire entrer à son service :

Non pour prier, requête ou rhétorique,
Mais pour l'amour de vostre Frere unique [...]. (v. 176-177)

Au-delà de la prétérition (Marot adresse bel et bien une requête formulée dans une rhétorique travaillée), le poète donne son argument essentiel pour entrer au service de Marguerite : le roi le recommande. Mais cet argument sans doute trop impérieux est masqué par l'éloge de l'esprit de

¹¹¹ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Ia IIae, qu. 65 « *De connexione uirtutum* », avec par exemple (art. 1), cette citation de saint Ambroise : « les vertus sont connexes entre elles, et si enchaînées que celui qui en a une semble en avoir plusieurs ». Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VI, 13, 6, 1144b-1145a (trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1994, p. 313) : « [...] on pourrait de cette façon réfuter l'argument dialectique qui tendrait à établir que les vertus existent séparément les unes des autres, sous prétexte que le même homme n'est pas naturellement le plus apte à les pratiquer toutes, de sorte qu'il aura déjà acquis l'une et n'aura pas encore acquis l'autre. Cela est assurément possible pour ce qui concerne les vertus naturelles ; par contre, en ce qui regarde celles auxquelles nous devons le nom d'homme de bien proprement dit, c'est une chose impossible, car en même temps que la prudence, qui est une seule vertu, toutes les autres seront données. » Voir sur ce thème Francis Goyet, *Les audaces de la prudence, op. cit.*, p. 83.

charité de Marguerite, et cette charité est éveillée par la comparaison avec les trois déesses qui met en valeur ses « Vertus » (v. 136). La notion de *benevolentia* est au cœur de l'épître du « Despourveu » : elle caractérise régulièrement l'*ethos* paternel du « Bon vieillard » et elle est ici redoublée dans l'éloge de Marguerite. Ainsi Clément Marot l'invite-t-il, comme le font ses pères, à en user à son égard.

Clément fait aussi preuve d'une discrète originalité par rapport à son modèle Cretin. En effet, dans sa requête de service auprès du duc de Valois, Cretin propose un éloge de François I^{er} en bonne et due forme, et récuse le risque de la « flaterie » (v. 64) en en faisant une accusation infondée de Crainte. Cette *anteoccupatio* laisse ensuite toute latitude au poète pour poursuivre son éloge et promettre de le continuer si le roi accepte de le protéger :

Et s'en mes chans canticque ou ympne avoye
Qui resonast son de douce louange,
Je foy le veu à Celluy que loue ange
Qu'en pou de jours, heures et moins mynutes
M'efforceroy a emplyr mes mynutes
D'humbles salutz et actions de graces. (v. 80-85)

En d'autres termes, si l'échantillon épideictique plaît au futur roi, celui-ci pourra en jouir à satiété – pourvu qu'il prenne le poète à son service. Cretin, au seuil de son épître, se présente comme un poète expérimenté soudain saisi par « Crainte » : cette mise en scène allégorique sert d'embrayeur à la démonstration épideictique composée sous forme de prétérition, d'avant-goût pour une œuvre plus vaste que seule l'aide financière de François rendra possible – étant entendu que ses vertus ne manqueront pas de nourrir l'*inventio* du poète. Cretin présente son désir d'écrire contre rémunération. À l'inverse, Clément, poète alors pour ainsi dire inconnu, forge dès le début de son « Epistre du Despourveu » et tout au long de celle-ci un *ethos* humble et juvénile, qui n'est pas en position de négocier quelque rémunération pour ses vers, tout en présentant – en vertu d'une remarquable dualité du discours et de sa rhétorique sous-jacente – des vers virtuoses et précisément dignes de récompense. Au contraire, il fait appel à la bienveillance, à l'esprit de charité de Marguerite pour que celle-ci le prenne à son service : l'éloge de la protectrice n'est pas une des tâches que le poète se propose de remplir contre rémunération, c'est la raison pour laquelle Marguerite prendra le risque de donner sa chance au jeune poète – une autre raison, formulée ensuite, étant que le roi le recommande. Pour humble et juvénile qu'elle soit, la rhétorique de Marot est particulièrement habile puisqu'il ne présente pas une promesse, ne s'appuie pas sur d'hypothétiques futurs écrits pour argumenter sa requête, mais présente un état de faits, qui est la bonté de Marguerite, qui la conduira nécessairement à protéger le jeune poète. Discrètement, sous le masque du conformisme vis-à-vis de la Grande Rhétorique et de l'influence des pères et maîtres, Clément expose ici sa conception originale du métier de poète de cour.

Dans cette ballade inspirée de Jean Marot, Clément se montre par ailleurs bien plus proche de la façon dont Lemaire louait ses protectrices successives dans les prologues des trois livres de ses *Illustrations*. En effet l'éloge des dons divins de Marguerite d'Autriche (Pallas), Claude de France (Vénus) et sa fille Anne de Bretagne (Juno)¹¹² n'était pas courtois, mais avait une dimension politique, puisqu'il visait l'alliance des royaumes de France et d'Autriche. Cette trinité est à même de résoudre les tensions, binaires, entre deux royaumes, entre deux intérêts. En effet Lemaire cherchait en outre, à partir du second livre, à se concilier les faveurs de la cour de France, dans laquelle il souhaitait exercer ses fonctions d'historiographe. Aux intertextes déjà repérés entre l'épître de Clément et celle de Cretin puis entre la ballade de Bon Espoir et le rondeau de Jean Marot, s'ajoute donc un autre modèle poétique de Clément, qui, dans ce passage, suivrait plutôt Lemaire. Plus exactement, les rôles des maîtres convoqués semblent complémentaires : l'un encourage la vocation du jeune poète en veillant à sa carrière et à son confort matériel, un autre fournit les éléments de la rhétorique de la requête, le troisième nourrit les vers du jeune Marot par ses réflexions sur le devenir de la poésie de cour. Si Jean Marot et Cretin prêtent leurs mots à Clément pour guider l'écriture d'une épître de grande importance (il en va de son établissement au sein d'une cour qui, si elle n'est pas celle du roi, est tout de même bien plus prestigieuse que le service de Nicolas de Neufville...), Lemaire lui confère une dimension politique qui non seulement appuie la requête de Clément mais aussi suggère que les cours du frère et de la sœur pourront évoluer de concert, de même que les poètes de la même famille, ou du même cercle, écriront conjointement, pour tous, de façon non répétitive mais harmonieuse. Ce point sera encore plus sensible dans notre étude des poèmes de Cretin et des deux Marot sur la naissance du Dauphin.

Par l'ensemble des intertextes mobilisés dans l'« Epistre du Despourveu », qui enrichissent la figure paternelle du « Bon vieillard » au-delà de la seule représentation de Jean Marot, l'invitation de Mercure « A composer motz nouveaulx, & recens » (v. 119) semble remise à plus tard, et pourtant les choix opérés dans ces intertextes, la représentation moins technique qu'éthique des maîtres (qui met en avant leur bienveillance) offrent à Marot le moyen de lancer sa carrière de poète de cour et, déjà, de réfléchir à une nouvelle définition du métier.

- **Collaborations souterraines**

Sitôt identifié, le « Bon vieillard » se complique déjà et ne laisse plus qu'imparfaitement voir la présence de Jean Marot aux côtés de son fils pour lui enseigner l'art poétique et l'encourager à entrer au service des princes, comme Clément le racontera pourtant dans l'épître « Au Roy » de

¹¹² Jean Lemaire de Belges, *Œuvres, op. cit.*, vol. I, p. 5-6 et vol. II, p. 3 et p. 250.

La Suite. C'est donc ailleurs que nous proposons de rechercher l'éventuelle présence du père aidant son fils ou collaborant avec lui, et notamment dans les poèmes que les deux Marot ont écrit pour une même occasion, comme la naissance du Dauphin en 1518 ou le concours du Puy de Rouen en 1521. Il faut alors chercher dans la rhétorique des deux poètes les traces d'éventuelles filiations, lectures et relectures des uns et des autres, voire même d'une véritable collaboration, et non plus seulement dans les intertextes, mentions ou représentations allégoriques. Les études d'Estelle Doudet et Adrian Armstrong¹¹³ ont mis en évidence la façon dont les Rhétoriciens concevaient leur poésie de façon profondément intertextuelle, comme réponse aux défis poétiques proposés par leurs collègues et concurrents des cours princières européennes. Se fondant notamment sur les exemples du défi lancé à Chastelain par Robertet qui donnera lieu aux *Douze Dames de Rhétorique* ou encore à l'échange épistolaire chargé d'éloges à double entente entre Molinet et Cretin¹¹⁴, les critiques montrent successivement comment la poétique des Rhétoriciens se définit aussi par ces processus de surenchères allégoriques et métriques, et est ainsi fermement ancrée dans la sociabilité littéraire de son temps. De fait, explique Armstrong, les textes circulent entre poètes, créant une forme d'émulation propice à la création poétique. Les poètes les plus jeunes mettent au défi leurs aînés ou collaborent avec eux, dans le but de promouvoir leur renom autant que celui de leur prince, ou de la cour qu'ils servent. C'est en postulant ces échanges, cette sociabilité entre des poètes appartenant à la même cour de François I^{er} ou gravitant autour (comme Clément Marot qui y recherche une fonction) que nous analyserons ces poèmes écrits par Cretin et les Marot père et fils pour la même circonstance.

RONDEAUX ET BALLADE SUR LA NAISSANCE DU DAUPHIN¹¹⁵

Lorsque le 28 février 1518 naît le jeune François, dauphin de France, c'est un réel soulagement qui s'empare de la cour et de toute la nation française : la reine Claude a enfin mis au monde un héritier de la couronne. Sa propre mère, Anne de Bretagne, avait été incapable de donner à Louis XII un fils, ce qui avait longtemps rendu sa succession incertaine. Attendue dès l'avènement de François I^{er}, comme le suggère une épître de Cretin à celui qui n'est encore que

¹¹³ Doudet, « La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens : une autre voie vers la Renaissance ? » dans *La lettre dans la littérature romane*, éd. S. Lefèvre, Orléans, Paradigme, 2008, p. 185-213 et « Contraintes, concurrences et stratégies d'autonomisation chez les Rhétoriciens francophones », art. cité ; Armstrong, *The Virtuoso Circle*, *op. cit.* Voir aussi *supra* notre étude des épitaphes de Claude de France composées par les Marot.

¹¹⁴ Cet échange est édité par Chesney dans les *Œuvres poétiques* de Cretin, *op. cit.*, p. 320-327.

¹¹⁵ Cette étude reprend et développe notre communication intitulée « Complémentarité et coopération de Jean et Clément Marot dans leurs poèmes sur la naissance du Dauphin François », dans *François I^{er} et la vie littéraire de son temps (1515-1547)*. *Actes du colloque international de Queen's University, 17-19 septembre 2015*, éd. François Rouget, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

duc de Valois¹¹⁶, la naissance du Dauphin est un événement politique considérable, un nouveau gage de stabilité et de prospérité offert à son peuple par le vainqueur de Marignan. Plusieurs écrivains en prirent la mesure dans leurs poèmes généthliques. Ceux-ci, écrits au début du règne de François I^{er}, offrent également un point de vue sur les espoirs et attentes suscités par le nouveau roi. Parmi les poètes chantant la naissance du Dauphin figurent Guillaume Cretin ainsi que Jean et Clément Marot, qui présentent respectivement une longue églogue, trois rondeaux et une ballade sur le sujet¹¹⁷. En 1518, Cretin est alors retiré à Vincennes, sans doute occupé à rédiger sa vaste *Chronique Françoise* ; il prend cependant le temps de composer une des premières églogues françaises, dans laquelle les bergers célèbrent la bonne nouvelle qu'est l'arrivée d'un Dauphin¹¹⁸. Jean Marot est en revanche présent à la cour, en tant que valet de garde-robe de François I^{er}. Ce maître ès rondeaux emploie son genre de prédilection pour chanter, à trois reprises, la naissance du Dauphin¹¹⁹. Clément est également installé dans la capitale, en tant que page au service de Nicolas de Neufville, secrétaire des Finances. Jeune poète, il cherche lui aussi le service du roi, et espère certainement que la ballade écrite à l'occasion de la naissance du jeune François favorisera ses projets (de la même façon que Cretin, au terme de son poème, réclame pour son effort « ung bon gros benefice », v. 406) : il y déploie toutes les ressources du grand genre poétique dans une églogue marine qui semble d'emblée faire contrepoint à celle de Cretin¹²⁰. La comparaison des poèmes des deux Marot retiendra notre attention (tout en faisant quelques détours éclairants dans l'œuvre de Cretin). En effet, Jean et Clément composent pour une même occasion, depuis le même endroit, mais en occupant des positions sociales très différentes. Tout laisse entendre qu'ils ont pu se relire l'un l'autre, se conseiller. De fait, même si

¹¹⁶ Entre autres éloges, l'épistolier promet au futur François I^{er} que « si tant de vertus / Sortent dehors, prou biens descouvers teuz / Refloriront, et produiront a temps / Fruict de vailleur. » (*Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 225, v. 69-72).

¹¹⁷ Citons également Johannes de Monte, *Exultatio [...] pro foetu Claudia, illustrissima Francorum regina*. Voir Jean-Charles Monferran, « Sur la ballade VII de *L'Adolescence clémentine*. Lecture et effets de lecture », *En relisant L'Adolescence clémentine*, *op. cit.*, p. 153-170. Il évoque Cretin et Johannes de Monte aux côtés de la ballade de Clément et formule quelques hypothèses sur l'écriture de poèmes généthliques par les deux Marot, suggérant en particulier que le fils déploie tout son jeune talent à faire oublier son père.

¹¹⁸ Cretin, *Extraict du registre pastoural, sur le propoz tenu des bergers françois de la nativité de Monseigneur François, Dauphin, en l'an mil cinq cents dix-sept*, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 191-203.

¹¹⁹ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, rondeaux XXVII à XXIX, p. 76-78.

¹²⁰ Ballade VII, *OP1*, p. 116-117. Sur la virtuosité technique de Clément Marot dans cette composition de registre élevé, voir Natacha Salliot, « “De la naissance de Monseigneur le Dauphin” : du bon usage de l'encomiastique », *Loxias*, Loxias 15, mis en ligne le 18 décembre 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1444>. Rappelons en outre que Sébillet, dans son *Art poétique françois*, explique que « la Balade est Poème plus grave que nesun dés précédens, pource que de son origine s'adessoit aus Princes, et ne traitoit que matières graves et dignes de l'aureille d'un roy » (*op. cit.*, p. 131). Il donne précisément la ballade de Marot sur la naissance du Dauphin comme exemple.

les rondeaux et ballades se distinguent tant par leur source que par leur forme et les thèmes abordés, nous pensons que les deux Marot ont rédigé conjointement leurs poèmes. L'objectif de cette étude est de déterminer comment père et fils, à l'orée du règne de François I^{er}, exploitent le thème de la filiation royale et surtout comment, ensemble, ils mettent en place les motifs politiques et poétiques de leur propre succession à la cour du jeune roi. Pour ce faire, on étudiera d'abord la rhétorique de ces poèmes généthliques afin de mettre en évidence quels points de vue sur le pouvoir royal s'y déploient, et comment expliquer ces différences. Nous relèverons ensuite les traces d'une complémentarité et même d'une entente entre les deux Marot, qui a pour but de lancer Clément dans « le droict chemin du service des Princes¹²¹ », comme il le raconte dans l'épître XXIV de *La Suite*.

À première vue, les poèmes de Jean et Clément s'opposent par les arguments et la forme employés : l'un célèbre les accomplissements guerriers et l'autre la paix. Essayons de comprendre les ressorts de cette opposition. D'un point de vue rhétorique, ces trois rondeaux et cette ballade sont des discours généthliques et relèvent du genre démonstratif¹²². Ce type de discours consiste en l'éloge du nouveau-né, insiste sur l'espoir qu'il suscite et conjecture sur ses vertus et accomplissements futurs. Plus exactement, ce n'est pas tant au nourrisson que sont destinés les éloges qu'à ses parents, dont le rappel des hauts faits laisse attendre le meilleur de l'enfant qui vient de naître. Cela est évident dans les poèmes de Jean. Le rondeau XXIX, au moyen du rentrement « comme ton pere », repose entièrement sur une comparaison entre les valeurs et prouesses de François I^{er} et tout ce qu'on est en droit d'attendre de son fils. Ce procédé est un lieu commun du discours généthlique. Dans le rondeau XXVII, l'évocation de François I^{er} s'accompagne de tout l'arbre généalogique glorieux du Dauphin :

D'HONNEUR et los, de graces et vertuz,
Soient tes espritz aornez et vestuz,
Enfant Royal, affin qu'en toy appere
Les grans vertuz de ton bienheureé pere [...].

¹²¹ *OP1*, p. 329, v. 70.

¹²² La description de ce type de discours figure ainsi dans le *De genere demonstrativo libri duo* de Ménandre, II, 7. Le discours généthlique y est situé entre l'épithalame et l'oraison funèbre, moins pour des raisons chronologiques (rappelées par Vossius dans ses *Rhetorices contractae*, II, XVIII : après le mariage vient la naissance et après la vie, la mort) que par la fonction commune de ces discours : réaffirmer, à l'occasion de ces grands événements, des valeurs partagées, pouvant fédérer, guider la nation et ses chefs. Voir également Scaliger, *Poetices*, III, CII, et l'étude d'Aline Smeesters « Le généthlique selon les Scaliger, père et fils », *Rhétorique, poétique et stylistique (Moyen Âge-Renaissance)*, études réunies par Anne Bouscharain et Danièle James-Raoul, *Eidolon*, n° 112, Presses universitaires de Bordeaux, 2014, p. 333-349.

Tes peres vieulx, tant Clovis que Brutus,
Ont observez des armes les statutz.
Ainsi feras, et mieulx comme j'espere [...]. (R. XXVII, v. 1-4 et 10-12)

Mais derrière cette apparence épideictique se cache une visée persuasive, qui repose sur deux biais, ce qui est d'ailleurs le propre de tout discours encomiastique. En énumérant les vertus attendues chez le nouveau-né, en rappelant aux parents les accomplissements qui ont fait leur gloire, le discours généthliaque s'efforce non seulement de persuader cet auditoire privilégié de poursuivre dans cette voie, mais il convainc aussi l'ensemble du public d'adhérer à ces valeurs réitérées et présentées comme consensuelles¹²³. Au début du règne de François I^{er}, énoncer les attentes suscitées par le Dauphin, c'est aussi émettre un jugement et donner des conseils au roi actuel sur sa politique. Or c'est là le nœud de l'opposition entre les rondeaux de Jean et la ballade de Clément : les valeurs, les projets politiques qu'ils soutiennent sont fort différents. Cela s'explique notamment par le fait que la diplomatie royale, en 1518, évolue rapidement – évolution à laquelle la naissance du Dauphin est d'ailleurs intimement liée.

Les rondeaux de Jean mettent en avant les qualités guerrières attendues chez le Dauphin. Pour ce faire, le poète dresse la liste des ancêtres glorieux du nouveau-né, dessinant ainsi une histoire globale de la monarchie française, de ses origines mythiques à son passé le plus récent. Différents mythes fondateurs sont convoqués, dans les deux premiers rondeaux en particulier. Le premier d'entre eux est Clovis, premier roi des Francs, dont la légende occupe la première strophe du rondeau XXVIII :

FLEURON de lys tant digne et precieux
Jadis transmis au Roy Clovis des cieulx
Pour decorer le noble Escu de France [...]. (R. XXVIII, v. 1-3¹²⁴)

Puis Hector, le héros troyen, est convoqué à deux reprises (R. XXVII, v. 14 et R. XXVIII, v. 7), tandis que l'Hercule Gaulois, autre fondateur de la nation, figure au vers 8 du rondeau XXVIII¹²⁵. Les héros de l'Antiquité romaine sont également largement présents, dans les dernières strophes des rondeaux XXVII et XXVIII. Par ces mentions, Marot dessine une *translatio imperii* entre le royaume de François I^{er} et les immenses empires de l'Antiquité, qu'il s'agisse de celui de César ou d'Alexandre (R. XXVIII, v. 10-11). Mais le modèle le plus présent pour le Dauphin est bien sûr le

¹²³ Sur cette double utilité persuasive du discours épideictique, voir Laurent Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, op. cit., ainsi que *supra*, notre étude de *La Couronne Margaritique*.

¹²⁴ Selon cette légende, souvent rappelée par les historiens de l'époque, un ermite visité par l'Ange du Seigneur aurait transmis à Clovis les armes aux trois lys avant une bataille victorieuse. Cette légende sert à asseoir le rôle fondateur du premier roi des Francs par une dimension religieuse.

¹²⁵ Au début du XVI^e siècle, la croyance dans les origines troyennes de la Gaule est particulièrement répandue : elle est notamment destinée à contrer l'aura culturelle romaine de l'Italie. Elle est longuement étayée par *Les Illustrations* de Lemaire, œuvre qui fait également de l'Hercule Gaulois un illustre ancêtre des Français.

modèle paternel. François I^{er}, vainqueur à Marignan dès la première année de son règne, jouit d'une gloire de combattant que Jean souligne dès le rondeau XXVII au moyen d'une figure de dérivation :

En jeunes ans les bateurs a batuz,
Parquoy je dy, tous propos debatus,
Qu'il n'est vivant qui ores le prefere
D'honneur et los. (R. XXVII, v. 6-9)

Dans le rondeau XXIX, Marot présente son roi comme un jeune homme rompu aux exercices physiques et aux valeurs de la chevalerie :

COMME TON PERE a passé sa jeunesse
Les droictz gardans de vertu et noblesse
Sans son honneur ne aucun membre casser, etc. (R. XXIX, v. 1-3)

Le zeugme de ce dernier vers, qui associe l'intégrité morale et physique du jeune roi, rappelle le lieu commun selon lequel un être aux bonnes dispositions physiques laisse promettre des vertus non moins éminentes. Magnanimité, noblesse, vertus et surtout honneur (terme présent dans le rentrement du rondeau XXVII et qui figure, sous différentes formes, pas moins de trois fois dans les 15 vers du rondeau XXIX), sont autant de valeurs qui parcourent les rondeaux de Jean¹²⁶. Ces qualités s'acquièrent à l'épreuve des armes : Jean Marot propose là un discours d'historiographe, familier avec les exemples du passé, et qui était notamment présent aux côtés de François I^{er} à Marignan pour raconter les hauts faits de cette expédition italienne victorieuse.

Si les rondeaux sont tournés vers un passé plus ou moins lointain, la ballade de Clément est plus proche de l'actualité. En effet, elle ne s'ouvre pas sur l'évocation de Marignan mais sur la paix qui suivit cette grande victoire : « Quand Neptunus puissant Dieu de la Mer / Cessa d'armer Carraques, & Gallées » (v. 1-2). La prise en compte du moment de la naissance – qu'il s'agisse de l'année, de la saison ou encore du jour de l'heureux événement – est l'autre lieu commun le plus important du discours généthliaque¹²⁷. Clément ne se situe pas sur le temps long mais sur le temps court de la politique extérieure royale autour de 1518. Ce positionnement historique particulier se double d'une opposition de valeurs : le fils Marot ne prône pas l'honneur des champs de bataille mais au contraire une paix qui prend la forme d'une ataraxie, d'une salutaire absence de remous. Pour ce faire, il file tout au long de sa ballade une métaphore maritime qui repose sur un jeu de mots : le dauphin est non seulement le fils du roi, mais c'est aussi l'animal maritime apprécié des marins, car il est de bon augure. L'heureux présage que constitue une

¹²⁶ Le rentrement « D'honneur et los » figure ainsi dans le onzième rondeau du *Doctrinal des Princesses* (*Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 11). Si le thème est topique, le réemploi, en 1518, de cette formule spécifique lui confère un effet de signature de la part de Jean Marot.

¹²⁷ Il figure en tête des remarques sur ce type de discours chez Ménandre, Scaliger et Vossius (*op. cit.*).

naissance est d'ailleurs un autre *topos* du discours généthliaque : il inaugure le discours des bergers dans l'églogue de Cretin¹²⁸, et sera particulièrement développé dans l'*Eglogue sur la naissance du filz de Monseigneur le Daulphin*¹²⁹ du même Marot (écrite en 1544 à l'occasion de la naissance du fils d'Henri). Ce lieu commun se retrouve enfin dans la quatrième églogue des *Bucoliques* de Virgile, qui leur sert plus ou moins directement de source commune. Ainsi, François I^{er} est loué dès la première strophe de la ballade pour avoir apaisé les troubles du royaume et assuré une stabilité politique grâce à la naissance de ce dauphin. « Neptunus » voulut en effet :

Rendre la Mer de la Gaule haultaine
 Calme, & paisible, ainsi qu'une fontaine :
 Et pour oster Mathelotz de souffrance,
 Faire nager en ceste eaue claire & saine
 Le beau Daulphin tant désiré en France. (v. 6-10)

L'éloge du roi, particulièrement présent dans les rondeaux de Jean, apparaît ici aussi : en effet, ce n'est pas le dauphin qui présage la paix, c'est la paix rétablie par François I^{er} qui permet au dauphin de nager. La perspective est inversée : le dauphin est le signe visible, donné au peuple des « Mathelotz », d'une action politique délaissant les armes au profit de la stabilité et la prospérité. La strophe suivante, qui développe l'églogue maritime, précise d'ailleurs les modalités de cette stabilité à travers la maîtrise des éléments : la terre, sous la figure des « Nymphes des boys » (v. 11), l'eau, grâce aux « vagues ravallées » (v. 14), l'air, sous la forme des « fortz Ventz [qui] eurent gorges hallées (sèches), / Et [qui] ne souffloient, si non à douce alaine » (v. 15-16) et enfin le feu, calmé autant que « des oraiges l'oultrance » (v. 18). Chez Clément, le Dauphin est le signe de l'amour du roi pour son peuple et pour la paix. Aussi n'y a-t-il rien de surprenant à ce que ce poème généthliaque, dans la section des ballades de *L'Adolescence Clémentine*, se situe entre des pièces amoureuses et des pièces politiques, où sont loués les victoires et accords pacifiques de François I^{er}¹³⁰.

Alors que Jean Marot renvoie aux origines de la monarchie française et à ses travaux plus récents d'historiographe, son fils se concentre quant à lui sur les événements de l'année 1518

¹²⁸ « Bergers gentilz, / Grands et petitz, / Pour assurance, / Soyez actifs / Prendre appetitz / De recouvrance ; / J'ay esperance / Que au parc de France / Avrons herbage et beaux pastiz, / Et des loups pleine delivrance, / Qui ont fait des maulx a oultrance / Sur aigneaux, et lourdz abbatyz. » (*Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 195-196, v. 167-178).

¹²⁹ OP2, p. 700-702.

¹³⁰ Cette ballade VII se situe en effet entre un poème amoureux, « D'ung Amant ferme en son Amour » (VI), et des ballades d'inspiration politique et militaire célébrant la fin de la guerre, telles que « Du Triumphe d'Ardres, & Guignes » (VIII) ou « De Paix, & de Victoire » (X). Sur la disposition des poèmes dans les sections de *L'Adolescence clémentine*, voir Franck Bauer, « Ballades clémentines : l'ordre du sens », *En relisant L'Adolescence clémentine, op. cit.*, p. 137-152. Sur cette disposition et l'interprétation religieuse de la ballade VII qu'elle induit, voir également Monferran, art. cité.

pour défendre une politique pacifiste. Pourquoi une telle prise de position ? Un article de Stephen Bamforth¹³¹ nous éclaire sur le contexte de la naissance du Dauphin et le choix idéologique de Clément. Après l'expédition italienne victorieuse de 1515, François I^{er} veut assurer ses possessions par une paix avec une grande partie des nations adjacentes. Ainsi, en 1518, une délégation d'ambassadeurs français, parmi lesquels Nicolas de Neufville, le protecteur de Clément, est envoyée à Londres pour signer un traité de paix entre les royaumes d'Angleterre et de France. Ce projet de paix perpétuelle est scellé par les fiançailles du Dauphin, alors âgé de quelques mois, et de la princesse Mary, la toute jeune fille d'Henri VIII. Pour Bamforth, la ballade généthliaque de Marot s'inscrit parmi les nombreux textes imprimés à cette époque qui faisaient la propagande de la diplomatie pacifiste de François I^{er}. Ces textes sont pour la plupart issus des milieux humanistes orléanais, auxquels Clément se serait lié alors qu'il faisait ses études à l'université. Cela invite à relativiser la force du geste pacifiste du jeune poète, étroitement lié au milieu qu'il fréquente, lui-même encouragé par le tournant de la diplomatie royale. La différence des points de vue entre les rondeaux de Jean et la ballade de Clément ne dénote donc pas nécessairement un désaccord idéologique : elle tient plutôt à la disparité, à ce moment, des parcours des deux hommes. L'un fait valoir son savoir d'historiographe et réitère des valeurs guerrières issues du fonds de la poésie des Rhétoriqueurs. L'autre mise sur une adhésion plus précise à la diplomatie pacifiste de François I^{er}, dont le Dauphin est un élément clé, et propose une ballade irénique nourrie des nouvelles valeurs humanistes. Ce faisant, Jean et Clément représentent l'alternative qui s'offre au roi dans la conduite de sa politique extérieure à travers deux points de vue qui reposent sur des temporalités différentes¹³². Ces deux représentations de la politique royale ne sont pas forcément incompatibles : elles sont même complémentaires et concertées par les deux poètes.

Derrière l'évidence de cette opposition entre des rondeaux invitant aux prouesses guerrières et une ballade irénique, se cachent en effet des signes d'une entente entre les deux Marot. En 1518, ils sont tous les deux à Paris, même s'ils occupent des fonctions différentes. D'un point de vue biographique, tout laisse donc penser que Jean et Clément, écrivant sur le même sujet malgré des objectifs distincts (remplir des devoirs de courtisan d'une part, devenir courtisan d'autre part) se sont relus et peut-être entendus sur la façon de célébrer la naissance du Dauphin. L'épître XXIV de *La Suite* présente en effet le « Bon Vicillard » qu'est Jean Marot comme n'ayant jamais cessé d'instruire, de guider, d'encourager son fils dans son métier de poète. On a vu par ailleurs

¹³¹ Bamforth, « Clément Marot et le projet de paix universelle de 1518 : poésie et propagande » art. cité.

¹³² Et peut-être également des adversaires différents : on sait que les relations avec Henri VIII ou Charles de Habsbourg, futur Charles Quint, ne sont pas comparables.

avec Doudet et Armstrong¹³³ comment la poésie des Rhétoriciens se construisait de façon largement intertextuelle, manifestait autant de compétitions que de collaborations entre les poètes. Leurs études ne débordent guère au-delà des premières années du XVI^e siècle et ne traitent pas de Jean et Clément Marot. Toutefois l'évidence de leur proximité invite à étudier ces poèmes écrits pour la même occasion dans la perspective d'une collaboration, où chaque poète est nourri de l'autre mais s'efforce de présenter une technique améliorée assortie d'un point de vue unique. Il s'agit d'innover et de se distinguer de l'autre, de « se poser en s'opposant » si l'on veut, mais de façon concertée et non concurrentielle. Cela importe d'autant plus, dans le cas présent, que l'autre porte le même nom.

Une référence de Clément Marot à l'œuvre de Jean suggère d'emblée que le fils n'écrit pas sans connaître le modèle paternel. Il n'y a guère de doute que Clément, rédigeant les premiers vers de sa ballade, ne se souvienne du *Voyage de Gênes* de son père, dont voici quelques vers :

Adoncques Mars, voyant guerre et rancune
Estre sur champs, commanda à Neptune
Ses brigandins et carracques armer,
A Eolus de perturber la mer
Par ventz marins soufflans undes et vagues¹³⁴ [...].

Mais alors que le *Voyage de Gênes* célébrait la victoire de Louis XII, Clément inverse les propos belliqueux de son père en présentant un Neptunus/François I^{er} mettant fin aux expéditions italiennes. Les critiques ayant déjà relevé cet intertexte y ont vu un moyen par lequel le fils contredit, annihile l'œuvre du père¹³⁵, mais cette référence est sûrement avant tout un hommage, et rappelle discrètement au lecteur un poème de Jean. Cet intertexte attire aussi l'attention vers un autre clin d'œil de la ballade de Clément, cette fois directement envers les rondeaux généthliques de son père. À la faveur de la rime batelée, le son [mɛR] est omniprésent dans la ballade sur la naissance du Dauphin :

Quand Neptunus puissant Dieu de la *Mer*
Cessa d'*armer* Carraques, & Gallées,
Les Gallicans bien le deurent *aymer*,
Et *reclamer* ses grands undes sallées [...]. (v. 1-4, nous soulignons)

Il en va de même pour les deux autres couplets, construits sur le même modèle de rime¹³⁶. Il ne semble guère étonnant que le son [mɛR] soit si présent dans cette églogue marine, qui repose

¹³³ Respectivement « Contraintes, concurrences et stratégies d'autonomisation chez les Rhétoriciens francophones », art. cité, et *The Virtuoso Circle*, *op. cit.*

¹³⁴ *Le Voyage de Gênes*, *op. cit.*, p. 87, v. 91-95.

¹³⁵ Voir Joukovsky-Micha, « Clément et Jean Marot », *op. cit.*, p. 557-565. C'est Monferran, art. cité, qui propose cette interprétation.

¹³⁶ Thomas Sébillet, dans son *Art poétique françois*, cite une deuxième fois la ballade VII de Marot, précisément pour illustrer ce qu'est une rime batelée. En effet, cette rime ponctue très régulièrement le

notamment sur un jeu de mots portant sur le dauphin. Mais on entend ainsi également le mot « mère ». Ce rapprochement de la « mer » et la « mère » est d'ailleurs explicite dans une autre ballade de Clément portant sur un autre enfant : Cupidon, dont la « mere apres en tous ses parentez, / Mere autre n'a, tant soit charnelle ou proche, / Que Mer gettant criz par raige augmentez¹³⁷ ». Cette « mère » de la ballade sur la naissance du Dauphin entre alors en résonance singulière avec le « père », omniprésent dans les rondeaux de Jean et en particulier dans les rimes du rondeau XXVII (« appere », « pere », « espere », « prospere »). Au-delà de l'aspect ludique de ce clin d'œil que se font le père et le fils, on peut y voir le signe d'une entente quant à la répartition des valeurs du bon roi, énoncées dans notre première partie sous la forme d'une opposition de points de vue. À Jean revient la tâche de traiter de la force guerrière du roi, tandis que Clément s'attache à des valeurs plus féminines, iréniques. De l'opposition initialement décrite dans ces poèmes, on en vient donc à une complémentarité : les deux Marot se partagent les valeurs de la parenté (entre les pôles masculin et féminin), qui sont aussi celles que doit posséder tout bon roi : veiller au bien-être du peuple tout en étant capable de défendre ses intérêts par les armes.

Le traitement des lieux du discours généthliaque confirme l'idée que ces poèmes étaient sinon destinés à être lus ensemble, du moins composés de façon complémentaire. On l'a vu, parmi les *topoi* les plus communément admis du discours généthliaque, figurent le développement sur le moment de la naissance et le bon présage qu'elle constitue, ainsi que l'éloge du géniteur et des ancêtres, qui sous-entend que l'enfant qui vient de naître est promis à de semblables vertus et accomplissements. Or les deux poètes ne traitent chacun qu'une moitié de ces lieux communs : à Jean les références aux anciens, et en particulier au père, à Clément les circonstances de la naissance. Que l'on relise la longue églogue de Cretin où figurent l'ensemble de ces lieux communs du discours généthliaque pour se convaincre du caractère intentionnel et singulier de cette répartition des tâches rhétoriques entre les Marot père et fils. En effet, à travers des représentations pastorales, Cretin rappelle la paix et la prospérité actuelle du royaume, que vient confirmer et pérenniser la naissance du Dauphin :

Or avons nous
 Beau temps et doulx,
 Parquoy j'espere
 Lieppars, loups
 Chasser aux boutz
 De ce repaire ;

poème de Clément, « ou tu ne trouveras bateleure qu'au second et quatriéme vers de chaque couplet » (*op. cit.*, p. 203).

¹³⁷ « Icelluy Prince des Poetes declaire de qui Cupido est heritier », dans le recueil des *Fleurs de Poesie Françoise* (Paris, Galliot du Pré, 1534), OP2, p. 732, v. 12-14.

Jupiter pere
 Qui tout tempere,
 Gecte au long des aigneaux les boucz,
 Paix nous octroye, et guerre aspere
 Eslongne de nostre emyspere,
 Rendons luy graces a genoulx.
 [...]

A grans prouffitz
 En ce parc feiz
 Longue demeure ;
 Soyons confitz
 Que au jour prefix
 Chacun labeure :
 Saison meilleure
 Avons que a l'heure ;
 Prions le benoist Crucifix,
 Que Paix en France nous demeure,
 Et donne, sans ce que nul meure,
 Bonne vie au pere et au filz. (v. 311-322 et 335-346)

Dans cet extrait de l'églogue de Cretin, les bergers sont sensibles à l'opportunité de la naissance du Dauphin et font aussi bien l'éloge du nouveau-né que de son géniteur. Or dans un article portant sur la ballade de Clément sur la naissance du Dauphin, Jean-Charles Monferran voyait dans l'omission de la référence au père – omission relative, puisque Clément commence tout de même par l'évocation de « Neptunus » – une façon pour le poète de Cahors d'écarter son père biologique et poétique afin d'acquérir une autorité d'écrivain qui lui soit propre. Il nous semble qu'il s'agit moins d'un rejet que du signe d'une entente entre Jean et Clément, qui proposent deux discours généthliques complémentaires du point de vue des valeurs, mais aussi d'un point de vue rhétorique. Et dans le partage des lieux à traiter, qui mieux qu'un père pouvait parler de paternité ? Père et fils se sont sans doute réparti les lieux du discours célébrant une naissance de façon à éviter que leurs œuvres ne se chevauchent, et peut-être aussi pour inviter à une lecture conjointe.

Chacun des deux Marot, en incarnant respectivement dans les rondeaux et la ballade un lieu rhétorique particulier attaché à une qualité royale définie, offre aussi un discours sur ce à quoi doivent servir le poète et la poésie. Là encore, les fonctions semblent trop bien réparties pour n'être pas concertées. Jean Marot, l'historiographe, insiste longuement sur le titre de gloire accordé à celui dont la vie est exemplaire. C'est là tout le sens du rondeau XXVII. Plus précisément, il souligne le rôle des écrivains, tel lui-même, dans l'octroi de l'« honneur et los », servant à la descendance et à la postérité¹³⁸. Au vers 7, lorsque le poète évoque la victoire

¹³⁸ Cette insistance se repère notamment au fait que le poète évoque à deux reprises la mort du Dauphin, qui vient pourtant de naître, à la fin des rondeaux XXVIII et XXIX (v. 14 et 13).

éclatante du jeune François I^{er}, l'assertion « je dy » se charge d'une dimension quasi-performative : après avoir bien pesé les faits et les arguments, le poète est capable de décerner « honneur et los » à celui qui témoigne des plus grandes qualités dans la bataille¹³⁹. Jean offre donc aux grands un discours sur la grandeur. En tant que poète de cour, son rôle est de raconter les hauts faits et d'attribuer les titres honorifiques que la postérité retiendra. Tout à l'inverse, Clément se fait la voix des « petis » dans sa ballade :

Les grans poissons faisoient saulx, et hullées :
Et les petis d'une voix fort sereine
Doulcètement avecques la Sereine
Chantoient au jour de sa noble naissance,
Bien soit venu en la Mer souveraine
Le beau Daulphin tant désiré en France. (v. 25-30)

Alors que les « grans poissons » s'agitent, les « petis » reprennent en chœur, au discours direct, le refrain de la ballade. Les discours du menu peuple et du poète fusionnent autour de cette reprise partagée du refrain. Et si les « petis » célèbrent avec tant de joie l'arrivée du Dauphin, c'est parce qu'il les protège désormais des « Monstres marins » (v. 21), c'est-à-dire des puissances extérieures. C'est le sens explicite de l'envoi :

Prince Marin fuiant œuvre villaine,
Je te supply garde que la Balaine,
Au Celerin plus ne fasse nuisance [...]. (v. 31-33)

Les fonctions du poète sont à nouveau rigoureusement réparties entre les rondeaux du père et la ballade du fils : l'un se consacre aux grands, à l'extérieur et à la postérité, l'autre se fait la voix du temps présent et des petits du royaume. Pourtant, on l'a vu, dans ses autres écrits politiques, Jean Marot ne manque pas d'évoquer le sort du peuple, qui apparaît notamment dans le troisième membre du trinôme Noblesse-Église-Labeur, et qui figure dans « La responce de France et des estatz aux escrivains sedicieux » ou le rondeau « Les troys estatz¹⁴⁰ ». Alors que les valeurs de la noblesse et de la chrétienté sont bien présentes dans ses rondeaux généthliques, l'absence d'attention pour le peuple nous semble être un nouvel élément en faveur d'une définition complémentaire, avec Clément, des fonctions du poète. De fait, c'est peut-être moins les rimes entre « père » et « mère » qu'il faut mettre en regard, que le balancement entre « appere » (R. XXVIII, v. 3) et « aymer » (ballade, v. 3), entre la gloire et la charité. Par tous ces phénomènes de complémentarité, Clément montre à François I^{er}, dont il sollicite la protection, qu'il a sa propre

¹³⁹ À l'autre extrémité du groupement des rondeaux, se trouve une idée semblable. S'adressant au Dauphin, après avoir rappelé que des « gens de sagesse » étaient au service de François I^{er}, le poète présente cette fois le titre de gloire du roi comme acquis : « S'ainsi tu faiz, avant que trespasser / Tu acquerras le tiltre de proesse / Comme ton pere » (R. XXIX, v. 13-15).

¹⁴⁰ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 44 et 64.

voix, qu'il est capable de composer autrement que son père, de combler les vides éthiques que ce dernier laisse semble-t-il délibérément. Rien ne s'oppose donc à ce que Marot père et fils travaillent simultanément pour le même roi, tant leurs productions se complètent utilement.

L'étude de deux poèmes ultérieurs de Clément, rédigés alors que Jean est mort et que le poète de Cahors est le seul Marot à la cour de France, confirme l'idée d'une répartition temporaire, en 1518, entre père et fils, des lieux rhétoriques et tâches du poète. Clément semble même mettre en évidence cette stratégie, sans doute pour rendre hommage à son père qui est mort depuis. Cela apparaît d'une part dans l'épithaphe « De François Daulphin de France¹⁴¹ » et d'autre part dans l'*Eglogue sur la naissance du filz de Monseigneur le Daulphin*, l'autre poème généthliaque de Clément¹⁴². L'épithaphe du Dauphin François, publiée dans *La Suite*, se lit évidemment en écho de la ballade généthliaque de *L'Adolescence clémentine* : le jeu de mot avec l'animal marin est ainsi discrètement repris au vers 15, à propos des expéditions « par Terre, & par Mer » du jeune homme. Mais à côté de cette brève allusion figurent de nombreux rappels plus ou moins directs des poèmes généthliaques de Jean. En effet, à l'inverse du pacifisme affiché dans sa ballade, Clément loue dans son épithaphe les qualités de guerrier du Dauphin :

Cy gist François, qui la Lice, & Campaigne,
Glaives tranchans, & Harnoyz bien fourbis
Ayma trop plus, que sumptueux Habitz. (v. 4-6)

Non seulement le Dauphin n'est plus l'animal pacifique évoqué dans l'églogue marine de Clément, mais en outre le rappel de son prénom « François » (v. 1 et 4) souligne la filiation avec son royal géniteur, qui figure aux vers 21 et 22 avec ses attributs royaux et illustre l'impératif du rentrement du rondeau XXIX de Jean : « Comme ton pere ». Ce retournement du thème de l'éloge, qui repose sur le domaine militaire tel qu'il était évoqué dans les rondeaux de l'historiographe Jean Marot est d'autant plus significatif qu'il est appuyé par des intertextes plus spécifiques. Ainsi retrouve-t-on la comparaison avec César (v. 14) que Jean proposait déjà dans son rondeau XXVIII (v. 11). Par ailleurs, la rime « par Mer » et « armer » (v. 15-16) refait écho au *Voyage de Gènes* évoqué plus haut, si bien que dans l'épithaphe du Dauphin, Clément semble presque se dédire pour retrouver la posture et l'idéologie de son père. L'*Eglogue sur la naissance du filz de Monseigneur le Daulphin*, bien que largement imitée de Virgile, présente également des

¹⁴¹ *OP1*, p. 384.

¹⁴² Nous mettons de côté l'« Avant naissance du troiziesme enfant de Madame, Madame la Duchesse de Ferrare » (*OP2*, p. 181-183) car ce n'est pas à proprement parler un poème généthliaque, étant composé alors que l'enfant n'est pas encore né. L'éloge des parents y est néanmoins présent (en particulier celui de la mère) ainsi que la célébration de l'époque bénie dans laquelle cet enfant va voir le jour – qui est d'ailleurs le sujet du poème.

intertextes avec les poèmes généthliques du père et du fils : la rime entre « Gallée » et « Mer sallée » (v. 67-68) rappelle le début de l'églogue marine de 1518, tandis que la rime entre « Prospere » et « pere » est sinon un souvenir du rondeau XXVII de Jean, du moins une façon de souligner la présence du « père », loué comme il se doit par Clément en vertu des attentes du genre généthliaque. D'ailleurs, même le grand-père (l'actuel roi François I^{er}) est loué dans cette églogue, à travers des vers qui ne sont pas adaptés de Virgile : c'est dire si la pratique du genre généthliaque de Clément Marot était volontairement tronquée en 1518.

Dans ces poèmes postérieurs à la naissance du Dauphin et à la mort de Jean, Clément Marot reprend donc des thèmes, termes et motifs de ses propres poèmes, mais aussi de ceux de son père, faisant de leur collaboration, en 1518, une évidence. Il instaure ainsi une forme de continuité narrative entre les poèmes rendant compte de la vie et de la mort des générations successives de Valois appelés à régner sur la France ; il constitue une forme de saga, parcellaire et éparpillée. Le geste n'est guère original : non seulement il fait écho à celui qui gouverne son écriture historiographique, également fragmentée, mais en outre il rappelle celui de Cretin, au moment où il compose son *Extrait du registre pastoural, sur le propos tenu des bergers françois de la nativité de Monseigneur François, Daulphin, en l'an mil cinq cents dix-sept*. En effet, le chanoine de Vincennes y reprend un cadre narratif mis en place quelques années plus tôt dans une épître à Charbonnier¹⁴³ évoquant l'arrivée au trône de François I^{er} comme un bon présage. Le décor pastoral, les signes des temps meilleurs qui approchent (tels que les loups laissant tranquilles les brebis), pour être topiques, sont bien repris de l'un à l'autre poème. Plus précisément, entre l'épître et l'églogue de Cretin figurent le même personnel pastoral, Gallus et Galathée¹⁴⁴, mais aussi le même appel à la paix¹⁴⁵ et la même comparaison de la bonne nouvelle de l'avènement de François ou de la naissance du Dauphin avec Noël¹⁴⁶. Cette présence d'un fil thématique voire narratif entre différentes compositions d'un même poète lui confère l'occasion de signer ses œuvres. Si ce n'est pas une innovation marotique, il faut remarquer que chez Clément, ce fil est

¹⁴³ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 282-290.

¹⁴⁴ Il prend d'ailleurs soin de préciser ce qu'incarnent ces allégories pastorales avec les mêmes termes de l'un à l'autre poème. Ainsi dans l'épître à Charbonnier il explique à son destinataire : « Tu entends bien, par le texte offrant ce, / Que Gallus prens pour le peuple de France, / Galathea, ainsi que je l'applique, / Est adaptee a la chose publique » (v. 207-210). Quand à l'églogue généthliaque, l'acteur y indique « Que pour Gallus, peuple françoys veulx prendre, / Homme plein d'ans et bonne gravité ; / Et si je suis au vray dire invité / De Galatee, ici endroit l'applique / Directement a la chose publique » (v. 370-374).

¹⁴⁵ Respectivement aux vers 197 et 344.

¹⁴⁶ Respectivement aux vers 114 et 366. Cette comparaison favorise une lecture christique de la naissance du Dauphin, que Jean-Charles Monferran (art. cité) décèle par ailleurs chez Marot dans la composition de la section des ballades évoluant du compte rendu des événements marquants du royaume à l'évocation de la Passion du Christ.

continu entre ses propres œuvres mais aussi entre celles de son père et les siennes, entre leurs poèmes sur la naissance du Dauphin d'une part, et l'épithaphe de François et l'églogue sur la venue au monde du fils d'Henri d'autre part. Alors que Jean Marot est mort depuis longtemps, le fils ne revendique plus une écriture, une rhétorique ou un engagement spécifique, mais met en valeur au contraire la communauté de pensée qui l'unissait à son père, signe (si l'on peut dire) de leur deux noms, et rend hommage à leur collaboration.

Mais pour revenir à l'année 1518 où Jean et Clément écrivent ensemble sur la naissance du Dauphin, on pourrait même aller plus loin dans l'idée d'une véritable aide de la part du père installé à la cour pour son fils aspirant. Que penser en effet d'un père (Jean Marot) qui dit avec insistance à un autre père (François I^{er}) combien les fils (tel le Dauphin) sont à la hauteur de leurs géniteurs, au moment où son propre fils (Clément) s'efforce de convaincre le roi de le prendre à son service ? La facture impeccable, la virtuosité de la ballade tant au niveau des thèmes abordés que de la versification, témoignent ici de la maîtrise de ce grand genre par Clément, et montrent que de toute évidence, Jean a très bien transmis à son fils la technique poétique¹⁴⁷. Cette démonstration de savoir-faire a sans aucun doute pour objectif de convaincre le roi que le jeune poète est parfaitement apte au service des princes, et Jean semble appuyer la candidature de son protégé par ses rondeaux sur la transmission des vertus de père en fils. Non seulement Jean et Clément coopèrent dans ces poèmes généthliques, mais le père ne manque pas de mettre son expérience et la gloire de sa carrière au service de la promotion de celle de son fils.

Ce sont donc deux arguments presque contradictoires que les Marot soumettent au jugement de François I^{er} pour le persuader de retenir Clément à son service. D'une part, Jean suggère que son fils possède les mêmes talents poétiques que lui, ce que Clément confirme par une ballade virtuose, de style élevé. D'autre part, le fils s'efforce de montrer qu'il n'est toutefois pas le même poète que son père, qu'il peut parfaitement travailler au renom de François I^{er} sous des aspects différents et complémentaires. On connaît cependant la suite : Clément ne deviendra poète officiel de François I^{er} qu'à la mort de son père. En attendant, le roi recommande tout de même le jeune poète à sa sœur Marguerite : cela reste une histoire de famille.

¹⁴⁷ Voir Natacha Salliot, « "De la naissance de Monseigneur le Dauphin" : du bon usage de l'encomiastique », art. cité. Cette ballade généthlique témoigne d'une telle ingéniosité dans son *inventio* et son *elocutio* que l'on est tenté de lire les derniers vers du rondeau XXIX de Jean comme des conseils et encouragements directement adressés à son fils poète : « Soys magnanime, et honnore sans cesse / Tes pere et mere, ayant gens de sagesse, [...] / S'ainsi tu faiz, avant que trespasser / Tu acquerras le tiltre de proesse / Comme ton pere » (v. 10-15).

Dès le début de la carrière de son fils, Jean Marot semble s'être efforcé de mettre son talent et sa notoriété au service de son protégé, avec la subtilité et la discrétion qui conviennent pour que cette publicité ne nuise pas à Clément, ne fasse pas de lui un fils de poète mais un véritable écrivain ayant son propre mérite. Quoi de mieux qu'un concours entre poètes, dès lors, pour introduire le fils à un genre et un milieu littéraire où le père est connu et reconnu, tout en manifestant ostensiblement la singularité de chacun au moyen d'une compétition où ils doivent rivaliser avec d'autres poètes, mais aussi entre eux ? Cette stratégie explique certainement la participation de Jean et Clément Marot aux Puy de Rouen autour de 1520, outre naturellement un intérêt partagé pour cette poésie mariale. De même que pour les poèmes généthliques sur la naissance du Dauphin trois ans plus tôt, il est en effet plus ou moins certain que père et fils étaient au même endroit au même moment et ont écrit pour la même occasion chants royaux, rondeaux et ballades. En 1521, comme nous l'enseigne le manuscrit BN msfr. 1537, Jean et Clément Marot proposent chacun un chant royal pour le Puy de la Conception : celui du père a pour palinod « L'humanité jointe à divinité » tandis que le fils compose autour du refrain « La digne Couche, où le Roy reposa¹⁴⁸ ». Mais d'autres chants royaux, rondeaux ou ballade de Jean et Clément Marot relèvent de la production palinodique et suggèrent une participation, que l'on veut croire commune, à d'autres concours. Ainsi le « Chant royal de la Conception nostre Dame » de Jean et le rondeau « De la Conception nostre Dame¹⁴⁹ » de Clément semblent avoir tous deux été composés pour un autre Puy marial, peut-être en 1517. De même, le « Chant royal digne d'estre escript en tableau soubz la pourtraicture de JESUCHRIST ayant la couronne d'espines sur la teste, tenant ung roseau en sa main, et assis tout nud sur sa croix » et le « Rondeau à ce propos, en la personne de JESUCHRIST¹⁵⁰ », tous deux écrits par Marot père, ainsi que la ballade « De la Passion nostre Seigneur Jesuchrist » et le rondeau « Du Vendredy saint¹⁵¹ » du fils ont sans doute été composés à l'occasion d'un autre Puy rouennais, celui de la Passion.

De prime abord, rien dans les textes ne laisse voir une écriture concertée par les deux poètes, ni l'aide qu'apporterait Jean au néophyte Clément. Quelques intertextes entre père et fils peuvent bien être relevés dans le chant royal de *L'Adolescence clémentine*, mais il faudra prudemment mesurer le sens que l'on doit donner à ces réécritures. On a d'ailleurs remarqué, dans notre première lecture du « Chant Royal de la Conception Notre-Dame, que Maistre Guillaume Cretin voulut avoir de l'Auteur », combien Clément semblait occulter son père pour promouvoir une autre

¹⁴⁸ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 181-183 et *OP1*, p. 127-129.

¹⁴⁹ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 53-56 et *OP1*, p. 151.

¹⁵⁰ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 57-60.

¹⁵¹ *OP1*, p. 124-125 et 150-151.

figure paternelle, celle de Cretin. Et pourtant, comme pour les poèmes généthliques, des indices thématiques, formels, mais aussi contextuels et paratextuels révèlent une collaboration souterraine entre les poètes, voire l'hommage que Clément rend subtilement à son père qui l'a tant aidé mais aussi, en retour, des signes de la fierté éprouvée par Jean de voir son fils se faire une place dans les milieux poétiques des puy ou de la cour. Là encore, ces indices sont discrètement ou postérieurement laissés par les deux poètes de façon à ce que leur collaboration n'occulte pas leur propre talent. Enfin, la figure de Cretin, comme on l'a vu avec notre première étude sur le chant royal de *L'Adolescence clémentine*, plane encore sur cette entente des deux Marot et offrira à notre analyse intertextes et contrepoints nécessaires pour isoler la poésie naissante du jeune Marot et l'aide apportée par Jean.

En 1517, d'après une date inférée par Hüe¹⁵², Jean Marot présente au Puy de Rouen un « Chant royal de la Conception nostre Dame » ayant pour palinod « Pure en concept outre loy de nature ». Bien que l'on n'ait aucune certitude sur la date de la composition du rondeau XXXI de *L'Adolescence clémentine*, son sujet et plus particulièrement son titre (« De la Conception nostre Dame ») invitent à penser qu'il fut composé pour la même occasion, ou du moins que Clément a également présenté ce poème au Puy de Rouen, sans doute invité en cela par son père qui l'avait déjà fréquenté en 1512 assurément, avec son chant royal « Parc virginal exempté de vermine¹⁵³ », mais peut-être aussi déjà à d'autres reprises¹⁵⁴. Il est établi que Jean et Clément Marot concourent ensemble au Puy de 1521 ; la présence de ces poèmes sur la conception indique que cette expérience ne fut certainement pas sans précédent¹⁵⁵. Si le père participe au concours en

¹⁵² « Les Marot et le puy de Rouen, remarques à propos du ms. BN, f. fr. 2205 », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, XVI, n° 2, 1998, p. 219-247.

¹⁵³ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 179-181. C'est encore Hüe qui date ce rondeau d'après l'étude des manuscrits dans « Les Marot et le puy de Rouen, remarques à propos du ms. BN, f. fr. 2205 », art. cité.

¹⁵⁴ L'impossibilité de dater les poèmes, voire de les attribuer, autorise bien des scénarios, mais invite aussi surtout à la prudence. Relevons donc les rondeaux « Comme la rose » et « En ceste croix » ou l'« Oraison de Nostre Dame » – trois rondeaux ultérieurement nommés « parfaits », qui ne sont pas datés, mais qui sont peut-être écrits dans les années 1520 – ainsi que le chant royal « Le grand honneur et triomphe des Dames », que Defaux et Mantovani attribuent à Jean Marot en vertu de critères essentiellement internes mais convaincants (*Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 464-468) et qui semble écrit assez tôt dans la carrière de Jean, vers 1510.

¹⁵⁵ Gros, dans son article « Le Rondeau marial au Puy de Rouen » (*Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, XIV, n° 2, 1996, p. 117-154) proposait pourtant de dater ce rondeau de 1521, de façon à grouper et réduire, en quelque sorte, la présence de Clément au Puy de Rouen. Le sous-entendu de cette hypothèse est que les participations aux concours rouennais sont pour Clément des résurgences d'une poésie passée de laquelle il veut ou doit vite se défaire. Nous pensons au contraire, avec Hüe, que le fils Marot fréquente régulièrement les Puy avec son père puis bien après sa mort et qu'il ne dénigre jamais cette poésie pourtant éloignée du ton badin qui le caractérisera à ses heures de gloire.

présentant une composition relevant du grand genre, l'entrée en lice du fils se fait plus modeste, avec un rondeau. À l'instar des poèmes généthliques de 1518, ces choix formels très différents suggèrent aussi que les poètes évitent de se faire une concurrence trop directe. De fait, s'ils ne concourent pas dans la même catégorie (chant royaux ou rondeaux reçoivent des distinctions différentes), père et fils écrivent autour d'un motif commun : celui de l'opposition, inscrite dans le palinod du chant royal ou le refrain du rondeau, de Marie avec la nature. En effet, elle est chez le père « pure en concept outre loy de nature », tandis que le fils explique plus longuement :

Nature trop de fol desir oultrée,
 Est en peché Originel entrée,
 Et sans Baptesme onc homme n'en partit :
 Mesmes jamais la Vierge n'en sortit,
 Aussi jamais elle n'y fait entrée
 Comme Nature. (v. 10-15)

L'opposition de la Vierge immaculée à la Nature pécheresse est naturellement topique, et n'a pas de quoi surprendre dans ce contexte de Puy¹⁵⁶. Toutefois, parmi tous les *topoi*, si l'on peut dire, à disposition des poètes du Puy, il ne semble pas anodin que Jean et Clément en choisissent un semblable et proposent un positionnement idéologique nourri des mêmes arguments : si la Nature est certes irrémédiablement entachée du vice d'Adam, Marie est directement issue de Dieu et échappe en cela au péché. De plus, en 1517, la formulation « outre loy de nature » s'apparente presque à une signature de Jean, en ce qu'elle figure à deux reprises au sein du chant royal « Parc virginal exempté de vermine » de 1512 (v. 61 et 72). Clément reprendrait ainsi à son compte ce motif paternel, marotique. Il faut toutefois avancer cet argument avec prudence, tant le nombre des motifs de célébration de la Vierge est somme toute limité et la reprise, d'un poète à l'autre, d'expressions semblables est fréquente¹⁵⁷. Il est néanmoins très probable que père et fils, un an avant de consacrer leur plume à la naissance du Dauphin, ont déjà fait l'essai d'une écriture collaborative, qui varie sur le même sujet tout en évitant soigneusement de se faire concurrence par des choix radicalement opposés en termes d'arguments, de cadre formel ou de ton (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*). En effet, d'une part, Jean présente le débat entre un chevalier défendant Marie l'immaculée et un autre qui prétend qu'elle n'est pas « Pure en concept outre loy de nature ». La joute oratoire rapportée dans le chant royal devient ensuite un affrontement physique en champ

¹⁵⁶ Les éditeurs de Jean Marot relèvent d'ailleurs, non sans ironie, que Sagon emploie une formulation très proche de celle de Jean dans le palinod d'un chant royal : « Outre la loy sur nature et par grace » (*Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 321).

¹⁵⁷ La *Petite anthologie palinodique (1486-1550)* éditée par Denis Hüe (Paris, Champion, 2002) offre ainsi bien des exemples de chants royaux ou ballades désignant Marie comme « pure en concept » ou « outre loy de nature ».

clos¹⁵⁸, qui voit naturellement la victoire du défenseur de Marie et la conversion de son attaquant. Ce poème se caractérise par la précision de ses références historiques et théologiques : Jean Marot y exprime, sans érudition manifeste mais par des allusions précises, sa connaissance des lieux, dates et personnages ayant animé le débat sur la reconnaissance du dogme de l'immaculée conception de la sainte Vierge, au concile de Bâle de 1439¹⁵⁹. La représentation de ces combats d'intellectuels comme des chevaliers est pour Rigolot¹⁶⁰ une célébration de l'acte d'écriture, de son poids, et de la figure d'auteur, de sa grandeur proprement légendaire. Dominique Brancher¹⁶¹ souligne aussi combien la joute oratoire évoque également celle du Puy lui-même. En effet, il n'est pas rare, dans ces poèmes du Puy, que la glorification de la création de la Vierge s'accompagne de la célébration du propre art des poètes et ce faisant de la stratégie promotion de leur talent dans le cadre d'un concours poétique. Par ailleurs, en mettant en scène ce moment historique par un combat entre chevaliers sous le regard de l'Empereur, Jean Marot rapproche ce chant royal du genre historiographique, qu'il a abondamment pratiqué. On a déjà examiné, dans les poèmes composés à l'occasion de la naissance du Dauphin, comment ce genre servait à caractériser la plume de Jean lorsqu'elle côtoie celle de son fils, au moment pourtant où il semble délaissier la grande historiographie au profit d'une écriture plus modeste et plus personnelle – en témoigne l'inachèvement de l'épître relatant la victoire de François I^{er} à Marignan. Defaux et Mantovani, en comparant la version de ce chant royal imprimé par Clément aux manuscrits réunissant des poèmes écrits pour les Puys, donc supposés plus proches de la version originale présentée au concours, remarquent que des éléments appartenant au domaine épique ou historique disparaissent de l'une à l'autre version : ainsi « l'espée » (v. 4) chevaleresque de la version originale devient un « glaive » christique dans le recueil imprimé, tandis que les allusions à « hector ou priame » (v. 40) laissent place à la « charité », pour qualifier la noblesse de cœur du

¹⁵⁸ L'Infortuné, dans *L'Instructif de la seconde rhétorique (La Muse et le compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne*, dir. Jean-Charles Monferran, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 115), traduit d'ailleurs « chant royal » par « campus regalis » (« champ royal »).

¹⁵⁹ Relevons à titre d'exemple les couleurs des chevaliers : le gris du défenseur de Marie renvoie à la couleur des frères mineurs, lesquels prirent position pour la pureté de Marie dans la querelle du XIII^e siècle qui les opposa aux frères prêcheurs, tenants de son humanité et de sa souillure (voir *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 319-320). Sur la mise en scène de ce concile, qui n'est pas seulement le fait de Jean Marot, voir aussi Michael Randall, « La représentation du concile de Bâle dans les chants royaux écrits au puy de Rouen ou la correction politique d'une figure poétique », dans *Première poésie française de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 349-371.

¹⁶⁰ François Rigolot, « Un chant royal “sans macule” : modestie et ambition littéraire de Jean Marot à Rouen », *ibid.*, p. 307-328.

¹⁶¹ « “En la maison de son cler pere alla” : autour du “rondeau parfait” de Clément Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 61-2, 1999, p. 429-459.

défenseur de Marie¹⁶². Les éditeurs en concluent que ces modifications visent à gommer postérieurement ces références venues d'un genre du temps passé, mais on peut aussi envisager leur présence originelle comme un surcroît historiographique rendu nécessaire par le contexte du concours et la coprésence de Clément, duquel il faut se démarquer – contexte qui disparaît au moment d'intégrer le poème dans le *Recueil Jehan Marot*, de sorte que le poète peut revenir à une version moins marquée de son texte¹⁶³.

En effet, d'autre part, Clément propose un rondeau d'apparence moins agonistique, où il réaffirme, sans mise en scène ni métaphore, mais à la faveur de la répétition du rentrement, que Marie échappe au péché ancré dans la nature :

Comme Nature est en péché ancrée
Par art d'Enfer : grace, qui nous recrée
Par art du Ciel, Marie en garentit,
Car autrement cil, qui se y consentit,
Ne l'eust jamais à son Filz consacrée.

Mais il peut tout, et veult, & luy agrée,
Qu'un filz sacré aye Mere sacrée :
Ce qu'elle fut, et vice ne sentit,
Comme Nature. (v. 1-9)

Et pourtant, une lecture attentive de Brancher relève très justement l'ambiguïté que comporte ce rentrement : la comparaison « comme Nature » est-elle en contraste avec l'essence de Marie (ce qui semble évident dans ce contexte de défense de la Vierge) ou bien Marie est-elle pécheresse « comme Nature » (ce qui simplifierait la syntaxe¹⁶⁴) ? Ce flottement de sens du rentrement altère l'orthodoxie du rondeau, c'est pourquoi Brancher propose d'envisager une date plus tardive pour sa rédaction, après 1521. Nous pensons au contraire que cette syllepse grammaticale appuie l'hypothèse d'une rédaction concomitante de ce rondeau avec le chant royal de Jean Marot de 1517. En effet, alors que Jean invite son lecteur à prendre position dans le débat de la pureté de la

¹⁶² *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 314-316.

¹⁶³ Si Jean est celui qui a recueilli ses œuvres dans un contexte étranger au Puy où ce chant royal est né, alors rien n'interdit de penser qu'il est à l'origine de cette réécriture visant à faire disparaître des éléments qui n'avaient de sens que dans la confrontation avec un poème de Clément. Nous développerons plus bas, à l'occasion de l'étude du *Recueil Jehan Marot* publié par Clément, l'hypothèse selon laquelle le poète de Caen aurait préparé lui-même ce recueil pourtant publié de façon posthume, et serait donc à l'origine de ces réécritures trop souvent prêtées à son fils (notamment par Defaux et Mantovani), sans réel fondement.

¹⁶⁴ « “En la maison de son cler pere alla” : autour du “rondeau parfait” de Clément Marot », art. cité. Brancher avance d'autres arguments pour soutenir cette lecture ambivalente, et notamment le fait que l'édition de Dolet, en 1538, présente ce rondeau en corrigeant le rentrement en « contre Nature », au mépris des règles les plus élémentaires de composition du rondeau, afin d'éviter toute erreur. Pour Berthon cependant (« Les débuts de Dolet comme libraire (Marot, 1538) : histoire d'un fiasco », dans *Étienne Dolet, 1509-2009*, éd. Michèle Clément, Genève, Droz, 2012, p. 325-343), cette erreur tient sans doute plus de la négligence du compositeur que de la correction volontaire de l'humaniste orléanais.

Vierge par un poème mettant en scène la joute verbale et physique des tenants de chaque camp, Clément présente cette alternative de façon plus subtile, en forçant son lecteur à choisir une lecture sémantiquement ou syntaxiquement acceptable de son rentrement, respectivement en faveur de Marie ou contre sa pureté. Nul doute que dans le contexte du concours du Puy la lecture pro-mariale sera préférée ; néanmoins chez Jean comme chez Clément, la présence de l'argument adverse – même repoussée – rend compte de l'actualité du débat et de la nécessité toujours présente de défendre Marie. Par des moyens très différents, relevant d'une poétique historiographique d'une part ou reposant sur la virtuosité de la composition et du retour du rentrement d'autre part, les deux Marot mettent en place une stratégie commune de défense de la Vierge, peut-être concertée, dans des poèmes d'apparence très dissemblables.

Les participations marotiques aux Puy rouennais sont plus nombreuses que la critique – surtout « clémentine » – ne l'a montré, et leurs compositions ne se limitent pas au Puy de la Conception. En effet, le « Chant royal digne d'estre escript en tableau soubz la pourtraicture de JESUCHRIST » de Jean Marot ainsi que son « Rondeau à ce propos, en la personne de JESUCHRIST », et la ballade XIII de *L'Adolescence clémentine* intitulée « De la Passion nostre Seigneur Jesuchrist » ainsi que le rondeau XXX « Du Vendredy saint » de Clément semblent aussi avoir été écrits à l'occasion d'un même concours, cette fois celui du Puy de la Passion. C'est ce qu'indiquent leur thème commun, leur date sans doute assez précoce¹⁶⁵ et le fait qu'ils sont recueillis dans un même manuscrit faisant précisément la part belle au Puy de la Passion¹⁶⁶. Ce Puy est organisé par la confrérie de ce nom, fondée au XIV^e siècle. L'organisation d'un concours poétique semblable au Puy de la Conception n'est attestée qu'en 1543, expliquent Gros et Hüe, mais ces poèmes de Jean et Clément Marot indiquent que le concours existait bien avant, sans toutefois être documenté¹⁶⁷. Là encore, l'absence de datation certaine de ces poèmes condamne à

¹⁶⁵ Nous avancerons au cours de notre analyse les arguments qui appuient l'hypothèse que ces poèmes furent rédigés avant 1521, c'est-à-dire avant que Jean et Clément ne participent au même Puy de la Conception, dans la même catégorie du chant royal.

¹⁶⁶ Il s'agit du manuscrit BN msfr 19184, qui date probablement du milieu du XVI^e siècle, étudié par Hüe (*La Poésie palinodique à Rouen, op. cit.*, p. 478-485). Ce manuscrit réunit de nombreux poèmes composés pour les Puy rouennais, pas seulement de la Conception. Les pièces n'y sont pas présentées par ordre chronologique ni par auteur, mais plutôt, semble-t-il, au gré des manuscrits ou imprimés dans lesquels le copiste a puisé ses poèmes. La coprésence des poèmes de Jean et Clément, dans ce manuscrit postérieur, suggère qu'ils viennent de la même source, peut-être du même Puy.

¹⁶⁷ Gros, *Le Poète, la Vierge et le Prince du Puy, op. cit.*, p. 137-140 et Hüe, *La Poésie palinodique à Rouen, op. cit.*, p. 308-311. Baudet Herenc, dans son *Doctrinal de la seconde rhétorique* de 1432, en suggère cependant l'existence en définissant les sujets propres au chant royal, qui « doit parler de la Nativité Nostre Dame et de la Passion Nostre Seigneur et de l'Assomption Nostre Dame » (*Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, éd. Ernest Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902, p. 172-173).

titre d'hypothèse l'idée que Jean et Clément aient pu participer ensemble au même Puy la même année, mais à nouveau des indices textuels étayent cette supposition, ainsi que celle d'une véritable collaboration des poètes.

On ne relève pas, dans ces poèmes écrits pour le Puy de la Passion, d'intertexte significatif entre les compositions du père et la ballade du fils, ce qui nous invite à observer ailleurs les traces d'une complémentarité. Père et fils ont de nouveau recours à des genres différents, comme pour ne pas avoir à s'affronter dans la même catégorie. Jean Marot propose pour ce Puy un chant royal et un rondeau – ce dernier étant, on l'a vu, son genre de prédilection. Plus exactement, on peut remarquer avec Defaux et Mantovani¹⁶⁸ que le « Chant royal digne d'estre escript en tableau », en faisant réapparaître la ligne palindromique « Cueurs endurciz par obstination » au début et à la fin de chaque strophe, tend à rapprocher le chant royal des rondeaux parfaits – à moins que ce ne soient les rondeaux que Jean Marot s'efforce d'élever à la dignité du chant royal, en expérimentant des formes intermédiaires telles que le chant royal redoublant le palinod ou le rondeau dit « parfait ». Quoi qu'il en soit, l'invective contre les « Cueurs endurciz par obstination » revient de façon liturgique et renforce à la fois le *pathos* du poème et le caractère polémique de son ton¹⁶⁹. Quant à Clément, il compose un rondeau et une ballade pour le Puy de la Passion : peut-être Marot cherchait-il alors à trouver son genre de prédilection comme son père, et s'était-il tourné vers la ballade¹⁷⁰.

De ce point de vue, la singularité du rondeau « Du Vendredy saint » de Clément étonne. Faut-il voir dans le choix de cette forme une tentative de s'illustrer dans un genre plus facile que le chant royal ou la ballade, ou bien l'assurance d'un poète désormais capable de marcher sur les pas de son père ? Ces questions déterminent la datation plus ou moins précoce du poème (avant ou après 1521 – cette année au cours de laquelle Jean et Clément s'affrontent ouvertement à l'occasion du concours de chants royaux du Puy de la Conception constituant, comme on va le voir, un pivot). En outre, ce rondeau est une réécriture des *Tristes vers* de Philippe Beroalde, dont une traduction figure au début de *L'Adolescence clémentine*. Là encore, Defaux penche pour une date

¹⁶⁸ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 326.

¹⁶⁹ L'expression « cœur endurcy » est le refrain du rondeau XLIII de Jean Marot (*Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 86-87), ce qui suggère là aussi que le poète exploite une expression qu'il a forgée pour signer en quelque sorte son texte. Clément s'en rappellera dans sa ballade X « De Paix, & de Victoire » (*OP1, op. cit.*, p. 120-121, v. 27). Si c'est bien Clément qui reprend l'expression à son père, ce qu'étaye le fait qu'elle est deux fois présente dans ses œuvres, alors le « Chant royal digne d'estre escript en tableau soubz la pourtraicture de JESUCHRIST » est bien antérieur à juin ou juillet 1521, date de composition de la ballade de Clément.

¹⁷⁰ Clément ne composera certes pour ainsi dire plus de ballades après 1526 ; mais *L'Adolescence clémentine*, puis *La Suite* et les *Œuvres* de 1538 montrent que le poète n'a pas cessé de chercher son genre de prédilection, celui qui convient le mieux à son style et à son *éthos*, explorant ainsi après la ballade l'épigramme, puis les épigrammes, et recourant à l'épître tout au long de sa carrière.

relativement tardive (c'est-à-dire dans les années 1520) pour cette traduction et ce rondeau, en supposant que Marot a connu le texte de Beroalde à travers sa fréquentation du cercle de Meaux et plus généralement de leurs idées évangéliques, à la cour de Marguerite. Mais on pourrait aussi envisager que le poète avait lu ce texte avant de fréquenter ce cercle, et qu'il était de fait prédisposé à écouter les idées évangéliques... La date de composition du rondeau se situerait alors avant 1521. Quoi qu'il en soit, la présence de cet intertexte dans un contexte de Puy demeure singulière, tant l'orthodoxie religieuse et l'intertextualité entre poètes participants (et non extérieurs comme l'est Beroalde) y est de mise habituellement. Enfin, ce rondeau étonne parce qu'il prend le contrepied de l'invective de Jean Marot à l'égard des « Cueurs endurciz par obstination » de son chant royal, qui n'éprouvent pas de peine à la vue du Christ se sacrifiant pour eux, qui se montrent indifférents ou ingrats, comme le rappelle le Christ lui-même dans sa prosopopée en forme de rondeau. En effet, le poème de Clément navigue de façon équilibrée entre « Dueil ou plaisir », entre la douleur que Jean souhaiterait voir dans les cœurs des chrétiens et le bonheur du salut des hommes désormais assuré grâce à ce sacrifice. Cette opposition frappante n'a probablement pas échappé au copiste du manuscrit BN msfr. 19184, qui a juxtaposé les rondeaux du père et du fils. Si ceux-ci ont été présentés la même année pour le même concours, cela mettrait en évidence, alors, l'assurance des deux poètes qui ne se partagent plus les genres ou arguments mais qui luttent désormais avec des points de vues différents et à armes (ou plutôt formes poétiques) égales – peut-être aussi parce que Clément est désormais protégé comme son père, non pas à la cour du roi mais de sa sœur.

Nous nous intéresserons maintenant plus longuement à la ballade du fils Marot ayant pour refrain « Le Pellican, qui pour les siens se tue » – un fils Marot que nous supposons désormais établi. La méthode restera la même : il faudra lire à nouveau entre les lignes. Pour le début de carrière de Clément, nous venons de montrer qu'il faut garder à l'esprit les impératifs du contexte de concours du Puy ainsi que les échanges et recherches poétiques qu'il encourage : c'est là qu'il convient de chercher les traces d'une entente, d'une véritable aide du père à son fils. Mais une fois que la carrière de Clément est lancée, le contexte de concours de Puy reste éclairant, et peut nous permettre de retrouver cette fois les traces d'une sereine émancipation du fils.

Le rapprochement du pélican avec une figure christique est topique, comme nous l'apprennent Defaux et Lestringant¹⁷¹. Selon les bestiaires de la Basse Antiquité, rappellent les critiques, le Pélican tue ses petits et les ressuscite au bout de trois jours, en faisant jaillir son sang

¹⁷¹ Defaux, *OP1*, p. 517-518 et Lestringant, « Variations volatiles sur le Christ-Pélican. À propos de la ballade XIII de *L'Adolescence clémentine* », dans *Clément Marot, de L'Adolescence à l'Enfer*, *op. cit.*, p. 71-84.

sur eux. Rapidement, cet oiseau devient une figure du Rédempteur, chez saint Basile ou chez saint Augustin par exemple. D'immonde, le pélican devient christique, immaculé, en vertu d'une fausse étymologie rattachant son nom à *pellis canus*, « blanc de peau ». L'oiseau offre donc l'image à la fois du Père qui se sacrifie pour ses enfants et du Fils qui s'immole sur la croix pour laver les péchés du monde. Clément évoque ce sens dans ses explications de l'envoi :

Les Corbeaulx sont des Juifs exilez,
Qui ont a tort les membres mutiliez
Du Pellican : c'est du seul Dieu et maistre.
Les Oyseletz, sont humains, qu'il fait naistre.
Et L'oyseleur, la Serpente tortue,
Qui les deceut, leur faisant mescongnoitre
Le Pellican, qui pour les siens se tue. (v. 31-37)

Lestringant fait également remarquer qu'on retrouve un pélican dans les *Epîtres de l'Amant vert* de Lemaire : dans le paradis des oiseaux à côté du Phénix de la seconde épître, mais déjà aussi dans la première, quand le malheureux perroquet se compare au « pellican qui de son bec se tue » (v. 100). Marot trouve sans doute chez Lemaire la formulation du refrain de sa ballade « Le Pellican, qui pour les siens se tue ». Un « pellican » figure en outre dans le refrain du chant royal anonyme « Dessoubz ung arbre ung pipeur merueilleux¹⁷² », ce qui prouve que l'image n'est pas inédite dans le milieu des Puys. La *Petite anthologie palinodique* de Hüe en donne un autre exemple dans le chant royal « Le Mont de Dieu, de beaulté l'outrepasse » de Desresques¹⁷³. Mais l'intertexte lemailrien montre également que la figure du pélican se retrouve aussi bien en contexte profane, et emblématise un sacrifice ultime de soi pour autrui. Dans un rondeau courtois de Jean Marot¹⁷⁴, une dame se défend ainsi de vouloir perdre son honneur pour le plaisir du poète qui la courtise :

Si voz plaisirs sont de douleur cassez,
Qu'en puis je mais ? Sachez et congnoissez
Que ne me veulx (pour vous faire) deffaire.
Au Pellican cela je laisse à faire. (v. 10-13)

Dans sa « Ballade envoyée [...] à Monseigneur le Duc de Vallois lors qu'il fut retenu en son service¹⁷⁵ », Jean compare aussi le futur François I^{er} qui vient de lui porter secours au « pellican » (v. 41) : les dimensions profanes de l'oiseau salvateur et christique ainsi que de la figure du pouvoir sur terre se rejoignent. Dans ces représentations divines ou royales, le pélican constitue une figure paternelle symbolique, qui se sacrifie pour le bien-être de ses petits, avec lesquels il

¹⁷² BN msfr. 1538, f. 174r^o.

¹⁷³ *Op. cit.*, p. 82, v. 35. Le pélican n'est cependant qu'évoqué dans une liste de symboles du Christ et de Marie et ne fait pas l'objet de tout le poème comme chez Clément.

¹⁷⁴ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 71, rondeau XVII.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 196-198.

partage, au propre comme au figuré, son sang¹⁷⁶. Dans la ballade XIII de Clément Marot, composée pour un Puy de la Passion auquel il participe sans doute avec les encouragements de son père, la présence d'un « Pellican, qui pour les siens se tue », ne manque pas – en plus de développer une métaphore du Christ topique et bienvenue dans le cadre du Puy – d'évoquer les circonstances concrètes de l'aide paternelle sinon dans l'écriture du poème, du moins dans sa présentation au concours.

Comme on l'a dit plus haut, l'envoi de cette ballade traduit de façon assez insistante les termes de la métaphore christique. L'exercice fait partie des attendus des poèmes des Puys, dans lesquels la ou les dernières strophes du chant royal ou de la ballade sont consacrés au dévoilement de l'énigme en forme de métaphore. Mais un autre attendu de l'envoi est qu'il doit s'adresser au « Prince » du concours : la ballade XI « Du Jour de Noël » interpelle ainsi le « Prince dévot » (v. 34) tandis que la suivante, « De Caresme », mentionne un « Prince chrestien » (v. 31). Or ce « prince » est absent de la ballade « De la Passion nostre Seigneur Jesuchrist », si bien que le sens paraît devoir échapper au contexte purement religieux du Puy, tandis que le dévoilement de son énigme très didactique, trop limpide, semble justement indiquer que d'autres significations restent latentes. L'idée que Clément parle de son père dans cette ballade est étayée par la représentation très marotique, pour ne pas dire autobiographique, des « petis Oyselletz » (v. 4). Non seulement l'hypocoristique est un stylème par lequel Clément se désigne volontiers, mais en plus il fait des petits pélicans des oiseaux qui chantent, contre toute vraisemblance naturaliste, mais à l'instar du poète qu'ils peuvent dès lors figurer :

Mais ce pendant qu'en ramage musique
Chantent au boys comme Rossignoletz [...]. (v. 11-12)

Cette lecture paternelle, plus personnelle de la métaphore du pélican se justifie par ce qu'on sait de la biographie de Clément ; elle est en outre favorisée par l'esthétique de la poésie des Puys, qui encourage volontiers la multiplication des effets de sens et lectures méta-poétiques dans les poèmes récompensés. En effet, comme l'a montré Hüe¹⁷⁷, et comme notre lecture des poèmes du Puy de Jean et Clément Marot le soulignera encore, la réussite des poèmes présentés aux Puys repose bien plus sur la virtuosité et la cohérence dans la manipulation des images servant à qualifier la Vierge ou le Christ (pour les concours qui nous intéressent) que sur les innovations métriques. Les règles de versification sont fixées dans le *Grant et vray art de pleine rhétorique* de

¹⁷⁶ Nous remercions Scott Francis pour avoir attiré notre attention sur cette représentation de la paternité dans les œuvres des Marot.

¹⁷⁷ *La Poésie palinodique à Rouen, op. cit.*, p. 885-935.

Fabri¹⁷⁸, paru à titre posthume en 1521 mais qui rappelle sans doute des règles plus ou moins tacitement établies. Le niveau de langue, selon le rhétoricien normand doit être élevé, éviter toute familiarité sans toutefois tomber dans le jargon. En revanche, la richesse des images et la multiplication des niveaux de sens sont les critères en fonction desquels sont attribuées les récompenses dans ces concours rouennais. Ainsi, les poèmes faisant part de la parfaite création de Marie sont souvent métopoétiques et renvoient à la création littéraire du participant, qui tend à la perfection grâce au modèle marial, comme l'a montré Cornilliat à propos de Cretin¹⁷⁹, mais aussi comme le souligne Rigolot quand il examine les éléments d'une prise de conscience littéraire de Jean Marot à Rouen¹⁸⁰, en particulier dans la figure chevaleresque de l'écrivain du « Chant royal de la Conception Notre Dame » ou dans la présence d'une signature qui semble faire partie du texte lui-même, après le chant royal « La porte close où péché n'eust entrée ». Les métaphores de la création ou de la défense de Marie s'appliquent volontiers au Puy lui-même, le poète élargissant les limites de l'*inventio* et de l'*encomium* afin de se donner plus de chances de remporter le concours. Ainsi Hüe¹⁸¹ note-t-il que le chant royal de Jean Marot ayant pour palinod « Parc virginal exempté de vermine¹⁸² », en 1512, présente une métaphore filée pastorale de la conception de la Vierge qui lutte contre les « loupz » (v. 18) mais aussi contre les « meschans bergiers » (v. 27), c'est-à-dire les anticonceptionnistes. Cette place forte pastorale désigne donc aussi le puy rouennais où Marie est sauvée des anticonceptionnistes, grâce au « docteur subtil » (v. 59) qui est peut-être le théologien Duns Scot, mais aussi grâce à la réunion des poètes à Rouen. L'éloge du Puy est évidemment une stratégie habile pour s'attirer les faveurs du prince et remporter un prix. Clément procède de la même façon dans son « Chant royal de la Conception Notre Dame » de *La Suite*¹⁸³ : le concours de chant que Marie remporte est aussi une représentation du Puy (et sans doute de Marot lui-même) où la célébration de la pureté de la création permet l'avènement d'une poésie tendant à la perfection. L'esthétique des Puy favorise donc les lectures métopoétiques ; or il semble que

¹⁷⁸ Voir de nouveau Hüe, mais aussi Gros (*Le Poème du puy marial*, *op. cit.*, p. 129-147), et surtout Mantovani qui démontre que Fabri fixe d'ailleurs des règles qu'il ne semble pas complètement comprendre (« Pierre Fabri et la poétique des puy dans le second livre du *Grand et vrai art de pleine rhétorique* », art. cité).

¹⁷⁹ « *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 483-489. Non seulement Marie incarne la possibilité de créer un corps parfait, c'est-à-dire une œuvre parfaite pour les poètes, mais en plus « il semble que la “grace planière” du corps marial s'étende à tous les produits de l'“artifice” humain qui prendront, eux, pour “patron” cette pièce unique » (p. 487).

¹⁸⁰ François Rigolot, « Un chant royal “sans macule” : modestie et ambition littéraire de Jean Marot à Rouen », art. cité. Les références métopoétiques dans les poèmes de Jean, que Rigolot analyse comme le témoin d'une prise de conscience littéraire au début du XVI^e siècle, sont ici caractéristiques des œuvres des Puy où, dans le cadre de ces concours, il s'agit autant de défendre la Vierge que le propre art du poète.

¹⁸¹ *La Poésie palinodique à Rouen*, *op. cit.*, p. 827-831.

¹⁸² *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 179-181.

¹⁸³ *OP1*, p. 352-353.

Clément, et bientôt Jean, détournent ces interprétations autoréférentielles du texte marial pour mettre en lumière leur geste singulier de création collaborative, de poésie sinon écrite à quatre mains, du moins conçue en prenant en compte la présence de l'autre Marot. La finalité d'autopromotion est la même, mais la superposition des significations n'en est que plus vertigineuse.

Clément offre donc, dans sa ballade « De la Passion nostre Seigneur Jesuchrist », l'image d'un père qui se sacrifie pour lui, mais aussi qui l'éclabousse de son propre sang : voilà qui pourrait alimenter bien des scénarios freudiens sur les tentatives du fils de tuer (poétiquement) le père, ou du moins de sortir de sa houlette, de voler de ses propres ailes, pour filer la métaphore ornithologique. Or dans le recueil des *Œuvres* de Clément Marot de 1538, cette ballade précède celle qui porte sur l'affaire du lard, dont les différentes pièces viennent clore les sections génériques de *L'Adolescence clémentine* depuis 1534. Dans la ballade XIII, alors que les « petis Oyselletz » sont pris au piège par « ung Oyselleur cauteleux, et inique » qui « les a deceuz à Glus, Rhetz, et Filletz » (v. 13-14), c'est le sacrifice du Pélican, qui s'offre en pâture aux « Corbeaux tresordz, & laidz » (v. 24) qui permet de les sauver. Cette représentation du piège qui prive les petits « des Jardins verdeletz » (v. 15) n'est pas sans rappeler la période d'emprisonnement de Clément, qu'il décrit dans son *Enfer*, où il évoque avec regrets la vision paradisiaque mais perdue de son Quercy natal. Juste avant la ballade XIV « Contre celle qui fut S'amyé¹⁸⁴ », dans laquelle Clément dénonce la fourberie de celle qui l'a dénoncé pour avoir mangé le lard en Carême et l'a fait emprisonner, cette image des oiseaux pris au piège résonne de façon particulièrement forte et nouvelle dans la construction biographique de Marot¹⁸⁵. Est-ce que la mort de Jean Marot, et le fait que Clément puisse enfin prendre sa place auprès du roi, l'ont d'une certaine façon aidé à obtenir sa libération après l'affaire de 1526, à se sortir du piège de l'hypocrite Ysabeau ? Il est impossible de répondre à cette question en l'absence d'autres documents, mais ce montage tardif des ballades (dix ou quinze ans après leur rédaction) invite le lecteur à le penser. Jean Marot a-t-il eu un rôle dans cette affaire « si que [sa] Mort, comme l'on peult congnoistre, / A [son] peti[t] a la vie rendue » (v. 27-28) ? L'idée est séduisante, bien qu'elle doive être considérée avec la plus grande prudence, puisque les faits qu'elle pourrait éclairer sont postérieurs à la rédaction de la ballade « De la Passion Nostre Seigneur Jesuchrist » tandis que la ballade XIV sur l'affaire du lard en Carême n'apparaît à ses côtés qu'à partir de 1534.

En effet, dans la première édition de *L'Adolescence clémentine*, en 1532, la ballade « De la Passion nostre Seigneur Jesuchrist » précède directement le chant royal présenté au Puy de 1521.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸⁵ Berthon soulignait déjà l'opposition de ces ballades représentant la vraie foi d'une part et le faux zèle religieux de l'inconstante Ysabeau d'autre part (*L'Intention du poète, op. cit.*, p. 522).

L'ordre est probablement chronologique ; il est assurément poétique, puisque le chant royal procède historiquement de la ballade : Marot semble ainsi fondre l'histoire de la poésie française avec sa propre genèse d'écrivain en couronnant ainsi sa section de ballades par ce chant royal fortement mis en lumière par l'autorité de Cretin, à défaut d'avoir été victorieux. On a souligné plus haut l'étonnante absence de Jean Marot dans ce chant royal pourtant écrit en vue de participer au même Puy marial que celui où le père avait reçu le second prix pour « L'humanité jointe à divinité » : l'antéposition de la ballade XIII en 1532 est-elle une façon de pallier discrètement cette absence ? Ou bien la figure paternelle et sacrificielle du pélican s'élargit-elle jusqu'à pouvoir représenter Cretin comme un père spirituel ? On peut avancer quelques éléments de réponse basés tout d'abord sur l'étude de Cerquiglini-Toulet des listes d'écrivains et la représentation de l'histoire littéraire à la fin du Moyen Âge¹⁸⁶ : à mesure que se développe la nation France, explique-t-elle, les pionniers littéraires sont désormais souvent associés à des pères. Clément semble partager cette vision de l'histoire littéraire comme une filiation au sens large du terme, en faisant de tous ses prédécesseurs des pères (voire des mères, lorsque Jean « sembloit au bon berger [...] que teter faisoit / L'aigneau » dans l'*Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin* ou par un jeu de mots sur « Lemaire », à la rime avec « pere », dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*¹⁸⁷). De fait, si les circonstances des participations aux Puy impliquent Jean Marot, si la représentation du « Pellican » dans la ballade XIII renvoie à un lien du sang sublimé et sacrificiel, pour autant, en mettant en valeur Cretin plutôt que Jean dans le chant royal suivant, Clément semble repousser les limites de cette histoire purement biographique et génétique encouragée par ce montage, au profit de filiations mythiques et littéraires, où c'est moins Jean Marot que le « Bon Vieillard » des pèlerinages allégoriques qui guident le jeune poète (dans l'« Epistre du Despourveu »), où Cretin prime sur les liens du sang qui unissent Jean et Clément pour initier le poète néophyte au chant royal des Puy.

De fait, Gérard Gros a élaboré une hypothèse sur les rapports de Clément Marot et de Cretin qui, bien qu'elle doive être corrigée sur un point, encourage la lecture de la ballade XIII, avant le chant royal de 1521, comme une représentation sacrificielle de Cretin au moins autant que de Jean :

Il est, dans cette carrière palinodique, un intervalle intéressant. En décembre 1521, Guillaume Cretin ne concourt pas au Puy de Rouen. À la session de décembre 1522, il envoie une ballade et un rondeau. Cette année 1521, il se contente de transmettre, en commémoration de son succès de l'automne précédent, le poème connu sous le titre : *Les Graces de Cretin*, un douzain d'Hélinant coiffé d'un Argument de cinq vers. Or, à la session de cette année 1521, Clément Marot se présente, sortant de son écritoire au moins un chant royal. Ce chant royal, le disciple l'a envoyé

¹⁸⁶ « À la recherche des pères : la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge », art. cité.

¹⁸⁷ *OP2*, p. 36, v. 69-72 et p. 388, v. 44-45. Voir *infra* notre commentaire de ces poèmes.

au maître, accompagné d'un huitain à rimes équivoquées. Cretin en a-t-il pris connaissance avant la compétition ? C'est probable. En tout cas, on serait tenté de penser que si, en décembre 1521, le chantre parisien, rompant avec son habitude, n'a pas concouru au Puy de Rouen, c'est moins par l'effet du hasard ou des circonstances que par la discrétion d'un maître bienveillant.

Hüe a depuis montré que Cretin a concouru au Puy de 1521, avec le chant royal « Sans blâme aucun de coulpe originelle¹⁸⁸ », pour lequel il n'a cependant pas reçu de prix. L'hypothèse de Gros ne s'effondre pas complètement pour autant et souligne combien Clément, lorsqu'il recueille sa ballade en 1532 et la place avant son chant royal, renvoie avec le mythe du pélican autant à son père biologique qu'à un père spirituel, dont le rôle est au moins aussi important.

La ballade « De la Passion nostre Seigneur Jesuchrist » de Clément se comprend donc étroitement en rapport avec le chant royal qui lui succède dans la première édition de *L'Adolescence clémentine*, tant du point de vue logique que chronologique. Le « Chant Royal de la conception Nostre Dame », composé pour le Puy de 1521 constitue en effet un tournant dans la poétique du jeune Marot, dans la mise en scène de sa figure d'auteur et de son rapport avec un père aussi discret que bienveillant – ce qui nous a amené à dater les pièces étudiées jusqu'ici d'avant ce moment clé. En 1521, les Marot père et fils sont concurrents au concours du Puy marial de Rouen. Auparavant, le recours à des formes différentes (rondeau, chant royal ou ballade) laissait supposer que les deux poètes ne concouraient pas dans la même catégorie¹⁸⁹, qu'ils visaient une complémentarité ou une entraide distante. Or en 1521, chacun d'entre eux présente un chant royal, et les partis pris esthétiques et poétiques de chacun de ces poèmes sont encore révélateurs de la façon dont les Marot exploitent leur filiation biologique et littéraire.

En proposant un chant royal comme son père (même si dans *L'Adolescence clémentine* il insiste sur sa proximité intellectuelle avec Cretin), et en concourant *de facto* dans la catégorie du Puy marial la plus prestigieuse, Clément témoigne d'une assurance alors inédite. Paradoxalement, du moins en apparence, cette confiance du jeune poète s'inscrit dans un texte dont la critique a souligné l'orthodoxie religieuse et littéraire¹⁹⁰. Clément en effet multiplie les motifs ou images mariales directement reprises à ses prédécesseurs, tel Molinet. Hüe précise encore que le poème

¹⁸⁸ Cretin, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 38-40. Voir Hüe, *La poésie palinodique à Rouen*, *op. cit.*, p. 494-495 : des vers précédant ce chant royal dans le recueil de poèmes palinodiques procuré par Pierre Vidoue en 1525 rappellent en effet que Cretin a gagné le prix l'année précédente, or cela ne lui est arrivé qu'en 1520.

¹⁸⁹ Cela est indéniable pour les Puys mariaux, mais n'est que probable pour les Puys moins importants, tel celui de la Passion, pour lequel on manque encore de renseignements.

¹⁹⁰ Voir notamment l'article de Brancher (« “En la maison de son cler pere alla” : autour du “rondeau parfait” de Clément Marot », art. cité) ou les notes de Defaux (*OP1*, p. 521-524) qui énumèrent les images topiques des représentations mariales dont Clément s'inspire, en particulier de Molinet.

de Marot reprend une épigramme latine présentée au concours quelques années plus tôt¹⁹¹. La représentation de la « noire couverture » (v. 33) semble réécrire le premier vers du chant royal « La fleur de lys preserveree entre espines » de Cretin¹⁹², lequel inspire aussi le refrain du rondeau parfait « Comme la rose entre espines fleurit » de Jean Marot¹⁹³, signe à nouveau que les images circulent abondamment dans ces Puy, et que la présence d'intertextes dans un poème soumis au concours est aussi pour le poète le gage de sa maîtrise du *corpus* et des arguments en l'honneur de la Vierge¹⁹⁴. D'ailleurs, dans le chant royal de Clément, l'évocation des armées s'affrontant rappelle les chevaliers du concile de Bâle, tel qu'il avait été représenté par Jean dans le chant royal « Pure en concept oultre loy de nature ». Cela prouve que Clément ne cherche pas (ne cherche plus ?) à occulter l'influence de ses maîtres directs au profit de références plus lointaines. Au contraire, le jeune poète semble vouloir manifester sa maîtrise des motifs servant à la glorification et la défense de la Vierge en rassemblant ainsi toutes sortes de sources, ou en multipliant, par exemple, les images topiques servant à la représentation de la mère de Marie :

C'estoit la nue, ayant en sa closture
 Le Jardin clos, à tous humains promis,
 La grand Cité des haulx Cieux regardée,
 Le Lys Royal, l'Olive collaudée,
 Avec la Tour de David immobile. (v. 14-18)

Même si c'est ici la sainteté d'Anne qui est célébrée, l'énumération concentre les lectures du jeune poète¹⁹⁵, et rencontre aussi plus directement l'esthétique véritablement humaniste des puy marials qui, comme Hüe l'a démontré tout au long de sa thèse, sont autant une célébration des techniques et savoirs humains que de la création de la Vierge¹⁹⁶. Ainsi, Cretin avait remporté le

¹⁹¹ « Les Marot et le puy de Rouen, remarques à propos du ms. BN, f. fr. 2205 », art. cité, n. 32.

¹⁹² *Œuvres poétiques, op. cit.*, p.

¹⁹³ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 188-189.

¹⁹⁴ Cela est parfaitement illustré par le chant royal « Remede en peste et confort en famine » (*Petite anthologie palinodique, op. cit.*, p. 230-233), dans lequel l'auteur Senyguehen énumère les célèbres poètes ayant concouru aux Puy et cite même certains palinods. Gros évoque brièvement ce fait à propos de Cretin dans *Le Poème du puy marial, op. cit.*, p. 337-338 ; la thèse de Hüe (*La Poésie palinodique à Rouen, op. cit.*) en fournit des exemples à chaque chapitre.

¹⁹⁵ L'énumération est un procédé qui, selon Gros, est aussi caractéristique du style de Cretin (*Le Poème du puy marial, op. cit.*, p. 339). Il cite le chant royal débattu en 1513, « Temple construit par divin artifice », en exemple.

¹⁹⁶ Voir sa conclusion : « Dans cet optimisme, dans cette euphorie de la condition humaine, il faut bien voir la marque de l'humanisme, d'une attitude qui ne doit pas forcément beaucoup à la redécouverte des textes anciens, mais qui participe du même mouvement de réévaluation de l'homme. Les premières impressions rouennaises sont faites approximativement au moment où naît le Puy ; c'est une même démarche qui se manifeste ici, et si l'imprimerie est habituellement associée à l'essor de la Renaissance, le Puy a quant à lui la particularité de naître d'éléments proprement médiévaux, qu'il s'agisse de la théologie conceptionniste ou d'une confrérie déjà plusieurs fois centenaire. L'humanisme ne naît pas tant du

concours du Puy de la Conception, en 1520 (soit l'année précédant la participation de Clément), avec un chant royal glorifiant l'« universelle étude », c'est-à-dire le consensus entre tous les savoirs – théologiques, juridiques, médicaux, philosophiques – sur la « règle infaillible en tous cas approuvée » que constitue la pureté de Marie. Nul doute que le jeune Clément a en tête ce modèle victorieux lorsqu'il compose son chant royal, corroborant la dette que le huitain liminaire établissait déjà envers le maître. Dans l'esprit de compétition qu'ils promeuvent, les puy rouennais sont moins agonistiques que collaboratifs, selon la perspective établie par Armstrong dans *The Virtuoso Circle* : la circulation des vers, des images et le partage des intertextes d'un auteur ou d'une année à l'autre est un moyen d'augmenter le savoir poétique et d'enrichir l'imagerie mariale, le tout en son honneur, mais aussi en celui de l'art du poète. En recueillant donc des images mariales et motifs de chants royaux issus de la tradition des puy rouennais ou des rhétoriciens bourguignons, et en les mettant au service d'une métaphore cohérente et personnelle, qu'il revendique comme telle à travers l'*excusatio* finale de son « sens puerile » (v. 56), Clément manifeste une certaine assurance de poète, comparable à celle de Cretin, dont les chants royaux reposent souvent sur ce principe¹⁹⁷ (contrairement à ceux de Jean qui développent plus volontiers des arguments de défense à travers une mise en scène du débat des pro et anticonceptionnistes¹⁹⁸). Il peut désormais reprendre et amplifier des images du père (ou de ses pères poétiques), sans craindre de ne passer que pour un héritier opportuniste, mais au contraire pour asseoir son autonomie. Le huitain liminaire adressé à Cretin entre en tension avec cette attitude et repose la question de savoir s'il a servi de *captatio benevolentiae* au Puy ou bien s'il procède de la mise en scène d'un poème juvénile dans *L'Adolescence clémentine*. Rappelons que Marot, désormais au service de Marguerite d'Alençon, a en 1521 trouvé une protection enviable et n'a plus besoin du tremplin que constituaient le poste et le renom de son père.

bouleversement des connaissances, de l'imprimerie, de la découverte de l'Amérique ou de l'enseignement du grec que d'une évolution qui pousse les hommes de la fin du Moyen Âge à se reconsidérer comme faisant partie de la création, à l'image du Créateur, exaltés de surcroît par ce qu'ils viennent de découvrir. Les « grandes ruptures » de nos manuels d'histoire littéraire masquent une continuité qui apparaît pleinement dans l'institution palinodique. » (*La Poésie palinodique à Rouen, op. cit.*, p. 944).

¹⁹⁷ Citons par exemple « La belle, pure et tressaine conserve », « La carte blanche, ou n'eust onc tache aucune », « Seule sans si, divinement tissée », « Temple construit par divin artifice », « L'ost triomphant de l'armée invincible », « Livre de vie ou tous biens sont compris » (dans *Œuvres poétiques, op. cit.*, respectivement p. 5-6, 11-13, 22-24, 31-34, 34-36 et 36-38).

¹⁹⁸ C'est le cas pour le « Chant royal de l'immaculée conception Nostre Dame » figurant dans *La Vraye disant Advocate des Dames (Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 103-105), le « Chant royal de la Conception nostre Dame » ayant pour palinod « Pure en concept outre loy de nature » et ceux qui furent présentés en 1521 et 1522 : « L'humanité jointe à divinité » et « La porte close où péché n'eust entrée » (*Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 184-186).

Si les stratégies de complémentarité semblent avoir disparu de ces chants royaux écrits par le père et le fils pour le même Puy de 1521, il ne semble pas pour autant qu'il faille y voir les prémices de la volonté du fils de « tuer » un père encombrant. S'il importait à Clément de se faire un nom qui lui soit propre – ce que le cadre d'un concours au Puy de Rouen permet tout à fait de réaliser – on ne peut en conclure qu'il souhaitait exclure de la scène poétique celui qui partage le même nom. Les indices de cette saine compétition, qui est une mise en valeur de chaque poète, apparaissent cette fois du côté de Jean. Son chant royal « L'humanité jointe à divinité » développe l'histoire de la création de Marie au moyen d'une narration allégorique mettant en scène Dieu, Nature, Dame Justice, Vérité, Jupiter et Vénus. L'interaction de ces personnages permet au poète de se positionner par rapport à des débats théologiques très pointus, notamment sur le rôle réel mais subordonné à Dieu de la nature dans la formation du corps de Marie – une coopération que le palinod rappelle à chaque strophe, mais dont les modalités supposent une argumentation éclairée du poète. À l'instar de son fils, Jean manifeste également une connaissance précise de la production religieuse des poètes du Puy, puisque Defaux rappelle que le palinod choisi par Jean (« L'humanité jointe à divinité ») est pour ainsi dire copié de vers de Cretin extraits de son « Oraison de notre Dame de Lorette¹⁹⁹ » :

C'est la maison où fut jointe et unie
L'humanité à la Divinité. (v. 12-13)

Plus qu'un père spirituel pour Clément, il apparaît par ces intertextes que Cretin était sinon étroitement lié avec les Marot, du moins disposé à échanger des poèmes avec eux. La mise en scène publicitaire de Clément dans le huitain liminaire de son chant royal tel qu'il est publié dans *L'Adolescence clémentine* repose donc sur une connaissance personnelle du chanoine de Vincennes. Celui-ci, en retour, semble aussi être un lecteur attentif de Jean Marot dans son rondeau « A jour prefix²⁰⁰ », qui obtient une récompense au Puy rouennais de 1523, et dont le rentrement reprend le vers 45 du chant royal débattu deux ans plus tôt. De nouveau, il faut souligner la nature profondément intertextuelle de la production des Puy, lieu idéal de rencontres et d'échanges entre poètes, duquel naissent une personnalité poétique et une glorieuse réputation. Hüe montre en effet l'homogénéité des milieux fréquentant les puy, et les relations souvent parfois familiales, dynastiques, qui existent entre certains concurrents²⁰¹. Dans ce cas, la collaboration des Marot avec Cretin est favorisée par le fait que les deux aînés occupèrent un poste à la cour de France

¹⁹⁹ *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 44-46. La *Petite anthologie palinodique* donne aussi à lire un refrain d'une ballade de Nicole Lescarre qui est inspiré des mêmes auteurs : « Mont humain joint au mont divin » (op. cit., p. 84).

²⁰⁰ Rondeau XIV de Cretin (*Œuvres poétiques*, op. cit., p. 28).

²⁰¹ *La Poésie palinodique à Rouen*, op. cit., en particulier p. 331-378.

sous Louis XII comme sous François I^{er}²⁰² : les poètes de cour étant assez peu nombreux aux Puy (hormis le prolifique André de la Vigne), nul doute qu'ils se côtoyaient de près. Clément a parfaitement saisi l'esprit de cette effervescence quand il propose son chant royal en 1521. Plus que jamais, Cretin gravite autour du père et du fils, et sa poésie permet de comprendre la singularité de la démarche concertée des Marot.

Mais à nouveau, la lettre du texte poétique offre des éléments plus intéressants pour cerner la relation faite de bienveillance et de calculs stratégiques qui unit Jean et Clément Marot. De même qu'il n'était pas anodin que Jean prenne sa plume en 1518 pour rappeler à François I^{er} ce que les fils peuvent promettre d'après les vertus de leur père, de même la représentation de la création de Marie semble pouvoir être lue comme la célébration de toute création humaine, y compris biologique. Bien que le sujet – la conception de Marie – soit évidemment attendu dans le Puy de Rouen, le traitement de Jean ne manque pas d'évoquer sa propre condition de père créateur, qui voit sa progéniture faire ses gammes sur la scène poétique :

Dont le facteur contemplant sa facture
D'amour espris, nous fist ung hault bien faitc [...]. (v. 36-37)

Jean Marot adopte dans ces vers le point de vue de Dieu sur sa création, et non celui des hommes, voire celui des détracteurs, comme dans le chant royal mettant en scène les chevaliers au concile de Bâle. Les éditeurs Defaux et Mantovani ont relevé cette soudaine apparition du mythe de Pygmalion dans le poème marial et y ont vu une célébration, par Jean, de sa propre création poétique²⁰³. Mais l'« amour » ici exprimé nous semble plus proche de celui que Dieu éprouve pour Marie : il est moins amoureux que filial, et renvoie plus certainement à la relation qui unit Jean et Clément, faisant de Jean un père fier de son fils. Toutes ces interprétations ne s'excluent pas puisque la richesse d'un poème palinodique se mesure aussi à la multiplicité des sens qu'il est capable de réunir.

Elles ne doivent pas non plus surprendre : la même année, Cretin offre un autre exemple d'un chant royal qui aborde aussi l'état d'esprit, très concret, dans lequel le poète aborde le concours. En effet, dans le chant royal ayant pour palinod « Sans blasme aucun de coulpe originelle », Cretin file la métaphore du débiteur, du « redevable » (v. 13), de l'« obligé » (v. 34) :

²⁰² Tous deux semblent en outre avoir fait leur cour au duc de Valois, futur François I^{er}, avant même que ne s'éteigne Louis XII, comme l'indiquent les poèmes adressés par Marot « à Monseigneur le duc de Vallois lors qu'il fut retenu en son service » (*Les Deux Recueils, op. cit.*, 196) et par Cretin « a monseigneur duc de Vallois, conte d'Angoulesme, a present roy », où l'éditeur Charbonnier a actualisé, au moment de publier le poème, le titre de François de Valois (*Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 223).

²⁰³ Ce mythe est également présent dans un chant royal anonyme ayant pour palinod « Greffe portant doulx fruict pour les humains » (*Petite anthologie palinodique*, p. 96-98) où figure « le bon greffeur de la greffe amoureux » (v. 34).

sur Marie ne pèse pas le poids de la dette des hommes qui est le péché originel, car Dieu dans sa libéralité l'en a extraite. Mais que dire du poète qui est vivement encouragé à se présenter au Puy un an après l'avoir remporté afin de toucher ses gains, et qui écrit un nouveau chant royal en l'honneur de la Vierge dans lequel il commence par réfuter (par prétérition, mais tout de même) l'utilité d'argumenter en faveur de la pureté de Marie, tant celle-ci est une évidence ?

Qu'est de besoing aux thomistes apprendre
Leçon sans fruict de bonne utilité ?
Qu'est necessaire a scotisses comprendre
Trop presumer grande subtilité ?
Mais que ont affaire orateurs par jactance
Suyvre en leurs dictz Cicero ou Lactance ?
N'esperant pris du Prince recepvoir,
Fors en tenant que au divin prescavoir
A l'heure et temps, Providence eternelle
Marie esleut pour vie expresse avoir,
Sans blasme aulcun de couple originelle. (v. 1-11)

Cretin suggère, non sans malice, mais sans subversion, que ces débats conceptionnistes n'ont pas de sens pour le vrai croyant (argument que l'on retrouvera dans les déplorations funèbres de Clément et en particulier dans la *Déploration de Florimont Robertet*), sinon pour espérer remporter un « pris du Prince » du Puy. Après son coup d'éclat de l'année précédente, Cretin met en scène un manque d'inspiration et suggère qu'il n'a participé au Puy que parce qu'il était « obligé » – *excusatio* facile, qui rappelle qu'il a encore récemment été grand vainqueur de ce concours poétique. Ces discours dans lesquels Jean Marot ou Cretin font directement référence à des éléments personnels dictant le point de vue qu'ils offrent sur la conception de Marie semblent donc recevoir l'attention du jury. Si notre lecture est exacte, et si Jean Marot évoque aussi son émerveillement de père poète, concourant aux côtés de son fils devenu écrivain accompli, lorsqu'il décrit la création de la Vierge du point de vue de Dieu, alors qui sait si cette mise en scène très personnelle, très originale et très riche de la conception n'a pas séduit le jury qui lui a attribué le second prix ?

Les participations aux concours des Puy de Rouen de Jean et Clément Marot captent donc de façon remarquable des collaborations familiales d'abord unilatérales (où le ou les poètes renommés aident leur protégé), mais qui deviennent peu à peu une émulation poétique enrichissant les créations de chacun. Ces réécritures, ayant pour objectif final de faire progresser le savoir poétique, mettent au jour des détournements qui ne sont pas des condamnations, des dépassements qui ne sont pas les preuves d'une insuffisance initiale, mais qui célèbrent la création poétique et, dans le cas de Jean et Clément, sa transmission d'une génération à l'autre.

- **Splendeurs et misères du fils de Jean à la cour**

Les analyses menées sur les poèmes généthliques de Jean et Clément Marot ainsi que les pièces présentées aux concours rouennais mettent en lumière l'étroite collaboration du père et du fils, et démontrent en même temps que cette coopération se comprend d'autant mieux que l'on garde en mémoire les différentes étapes menant Clément du statut d'élève apprenti, fils de poète, à celui d'écrivain de cour, au service de Marguerite d'Alençon puis de son frère, le roi de France. Dans des compositions (ou publications) postérieures à la mort de Jean, Clément entérine le rôle qu'a tenu son père dans la conduite de sa jeune carrière à succès, mais de façon toujours indirecte, voire inquiète.

PHAÉTON DANS LE PREMIER LIVRE DES *MÉTAMORPHOSES* D'OVIDE

Marot édite pour la première fois sa traduction d'Ovide en 1534²⁰⁴. Mais il apparaît que le manuscrit en était établi avant 1531, puisque Marot l'a offert au cardinal de Lorraine, accompagné d'une épître (datant de fin 1530 ou début 1531) figurant dans *La Suite*²⁰⁵. Dans l'épître liminaire qui accompagne la traduction dès 1534, Marot précise cependant que le projet a été élaboré avant qu'il ne devienne « successeur de l'estat de [son] pere » à la cour de France – donc avant 1526 – et même alors qu'il désirait « devenir (au fort) le moindre de [ses] domesticques²⁰⁶ » : cela repousse peut-être la date du projet avant 1519, alors que Marot sollicite la protection du roi et n'a pas encore obtenu celle de sa sœur et alors qu'il s'est déjà attelé à une traduction des *Bucoliques* de Virgile. De l'idée de la traduction d'Ovide à sa réalisation, puis à sa publication (laquelle connaîtra une suite puisque Marot traduit le deuxième livre des *Métamorphoses* dans les années 1539-1542), de nombreuses années s'écoulent et sont l'occasion pour le poète de revenir discrètement sur son parcours et les enjeux de sa succession.

Il n'a pas échappé à la critique que le fait que le premier livre des *Métamorphoses* traduit par Marot s'achève par la quête de son père le Soleil par Phaéton devait probablement renvoyer à la situation de Clément succédant à son propre père à la cour de François I^{er} et mettant en lumière ses œuvres. Pour Brancher²⁰⁷, ce désir de filiation est contrebalancé par les poèmes de prison qui succèdent à cette traduction dans l'édition Roffet de 1534, et qui établissent, en plus d'une

²⁰⁴ *Le Premier Livre de la Metamorphose d'Ovide. Translate de Latin en François par Clement Marot de Cahors en Quercy, Vallet de chambre du Roy. Item certaines œuvres qu'il feït en prison, non encores imprimez [...]*, Paris, Estienne Roffet, 1534.

²⁰⁵ « Epistre à Monseigneur de Lorraine nouvellement venu à Paris, par laquelle Marot luy presente le premier Livre translaté de la Métamorphose de Ovide », *OP1*, p. 293-295.

²⁰⁶ *OP2*, p. 405.

²⁰⁷ « "En la maison de son cler pere alla" : autour du "rondeau parfait" de Clément Marot », art. cité. Le titre de son article est d'ailleurs le dernier vers du premier livre de *La Métamorphose* traduit par Marot.

histoire personnelle singulière, une poétique volontiers iconoclaste à l'égard de son prédécesseur, incarnée dans rondeau parfait « En liberté²⁰⁸ ». Berthon, qui réfléchit à la présence de la traduction d'Ovide à la fin de l'édition des *Œuvres* de 1538, souligne au contraire l'inquiétude de Marot que l'histoire de Phaéton représente à ses yeux : il propose en effet de lire dans ce récit « un mythe de l'auteur s'engageant dans une entreprise hasardeuse (la publication de ses *Œuvres*) et s'interrogeant sur son issue, ainsi que le propose François Rigolot dans les notes de son édition²⁰⁹ ». Filiation en partie reniée ou inquiétude d'auteur, chacun des contextes éditoriaux met l'accent sur un aspect de la personnalité poétique de Marot.

Ce qui nous a paru remarquable, en outre, c'est que Clément introduit sa traduction d'Ovide par un témoignage de gratitude à l'égard de François I^{er}, qui lui a permis de succéder à son père en tant que poète de cour, et termine son ouvrage par la représentation d'une quête de la paternité non résolue, mais dont on sait qu'elle excédera les attentes du fils, car Phaéton en mourra. L'évidence d'une succession entre père et fils s'en trouve écartée. Tout en reconnaissant l'incalculable rôle de Jean dans sa carrière, Clément suggère les risques d'une filiation trop mimétique, d'une quête de gloire qui emprunte à autrui ses moyens, inadaptés à sa propre écriture, de même que Phaéton est mort d'avoir voulu imiter de trop près son père. Cette ambivalence entre une succession évidente et une identification risquée entre les Marot père et fils sera au cœur de l'épître XXIV de *La Suite*, dans laquelle Marot propose d'« effacer Jean » et « d'écrire Clément », soulignant, selon que l'on prête au poète de Cahors des intentions subversives ou pieuses à l'égard de son père, la continuité de leur nom ou l'irréversible rupture inscrite dans leur prénom²¹⁰. Mais dans le premier livre des *Métamorphoses* d'Ovide, Phaéton part à la recherche de son père après avoir été provoqué par Epaphus, qui remettait en question la conviction du jeune homme d'être le fils du Soleil. Or Clément, fils de l'illustre Jean Marot, n'a pas manqué d'essayer, lui aussi, des moqueries portant sur sa légitimité de poète de cour et son incapacité à égaler les œuvres de son père : c'est ce que révèlent les premières épîtres de *La Suite*, qui portent sur une querelle au centre de laquelle figure, à demi-mots, la question de la conformité du fils au père.

²⁰⁸ Brancher reprend l'interprétation métopoétique de ce poème et de son retournement proposée par Defaux dans *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, *op. cit.* Nous étudions plus bas les ruptures et continuités dans la pratique du rondeau par Jean et Clément, et nous reviendrons sur l'étude de ce rondeau « parfait ».

²⁰⁹ *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 568-569.

²¹⁰ Nous reviendrons plus en détail sur ce poème, sans toutefois trancher cette question, qui ne doit probablement pas l'être, Clément affichant les deux positions à la fois.

La séparation des recueils de *L'Adolescence clémentine* et *La Suite* repose, entre autres critères, sur une distinction entre les *juvenilia* de Marot et les poèmes composés à la cour de François I^{er}, qui témoignent sinon d'une maturité poétique (on reviendra sur cette question épineuse), du moins d'un renom croissant. Clément a longuement préparé, avec son père, son entrée à la cour de France, mais c'est la mort de Jean Marot qui lui permet enfin d'être « couché » sur les rôles, à sa place. Les deux premières épîtres de *La Suite*, qui portent sur une affaire éblouissant la réputation de Marot, entérinent ainsi, dans un registre polémique, la nouvelle notoriété du jeune poète de cour et font allusion à ce qu'il doit à son défunt père.

Ces épîtres furent composées entre mars et juin 1529, peu après que la cour eut quitté Paris pour rejoindre les châteaux de la Loire. Un poème stigmatisant les mœurs des Dames de Paris (intitulé « Les Gracieux Adieux Faictz aux Dames de Paris ») circule alors et est rapidement attribué à Marot. Celui-ci se défend de cette attribution dans l'« Epistre des excuses de Marot faulsement accusé d'avoir faict certains Adieux au desavantage des principales Dames de Paris ». Mais le poète ne semble pas avoir convaincu les Dames en question, qui l'attaquent de plus belle : Marot répond alors dans une épître mordante, « Aux Dames de Paris, qui ne vouloient prendre les precedentes excuses en payement²¹¹ ». Les rebondissements de l'affaire²¹² nous intéresseront moins que la posture et les arguments de Marot dans ses défenses successives. Celles-ci reposent sur deux éléments : d'une part la vertu d'un poète au service des Dames, d'autre part le talent et la gloire de l'écrivain de cour, qui ne s'abaisserait pas à ces diffamations.

Dans la première épître, Marot se défend (plus qu'il ne s'« excuse » d'ailleurs, mais le titre a sans doute pour vocation de capter la bienveillance du destinataire) d'avoir écrit le poème scandaleux. La pièce relève du genre judiciaire. L'argument que Marot donne en premier et qu'il développe ensuite le plus longuement est qu'il n'a aucune animosité contre les Dames :

Si mentez vous bien par la gorge,
Sur Dames ne suis animé. (v. 9-10)

²¹¹ *OP1*, p. 282-284 et 284-290.

²¹² Elle est précisément expliquée dans les notes de Defaux (*OP1*, p. 678-686). Élise Rajchenbach-Teller, dans son article « La querelle des dames parisiennes et des dames lyonnaises » (*La poésie à la cour de François 1^{er}*, *op. cit.*, p. 101-119) rappelle l'importance de ces écrits entachant ou au contraire promouvant la vertu et la beauté des dames d'une ville : les enjeux ne sont pas seulement moraux mais politiques, car les dames sont souvent des épouses de notables ayant de hautes fonctions, parfois même à la cour.

Marot offre ainsi une preuve dite « technique²¹³ », c'est-à-dire construite par le discours et qui repose en l'occurrence sur l'élaboration éthique du poète dans sa plaidoirie²¹⁴. Mais Marot poursuit en avançant une deuxième preuve :

Et ne sortit onc de ma forge
Ung Ouvrage si mal lymé :
Et ne sera mien estimé
Par ceulx, qui congnoissent ma veine.
Il est un petit mal rimé,
Et la raison en est bien vaine. (v. 11-16²¹⁵)

L'argument se veut, en vertu des catégories rhétoriques d'Aristote, extra-technique : une analyse objective de la facture du poème incriminé et de celle du poète accusé prouverait qu'ils ne sortent pas de la même plume²¹⁶. Mais il est aussi technique : Marot étoffe son *étbos* d'une certaine grandeur, met en valeur une maîtrise et un honneur poétique qui démentent de si basses attaques. Cette expertise se retourne implicitement contre ceux qui ne l'ont pas et alimente la controverse autant qu'elle y met fin. La seconde épître de défense reproduit cette stratégie d'une façon plus directe :

Bien mieulx picque ung Poëte de Roy,
Que les Rimeurs²¹⁷, qui ont faict le desroy. (v. 27-28)

²¹³ « Entre les preuves, les unes sont extra-techniques, les autres techniques ; j'entends par extra-techniques, celles qui n'ont pas été fournies par nos moyens personnels, mais étaient préalablement données, par exemple, les témoignages, les aveux sous la torture, les écrits, et autres du même genre ; par techniques, celles qui peuvent être fournies par la méthode et nos moyens personnels ; il faut par conséquent utiliser les premières, mais inventer les secondes. » (Aristote, *La Rhétorique*, éd. Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Belles lettres, 1967-1980, livre I, chap. 2, p. 76)

²¹⁴ « Les preuves administrées par le moyen du discours sont de trois espèces : les premières consistent dans le caractère de l'orateur ; les secondes, dans les dispositions où l'on met l'auditeur ; les troisièmes dans le discours même, parce qu'il démontre ou paraît démontrer. On persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance plus grande et plus prompte sur toutes les questions en général, et confiance entière sur celles qui ne comportent point de certitude, et laissent une place au doute. Mais il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur. » (*Ibid.*, p. 76-77)

²¹⁵ La variante de l'édition Juste de *L'Adolescence clémentine* de 1533 donne pour les deux derniers vers : « Brief, cest ung adieu bien rime / Mais la raison en est bien vaine ». De l'une à l'autre version, Marot condamne plus vertement celui qui l'a attaqué (peut-être parce qu'entretemps la riposte véhémement des six Dames de Paris n'a plus laissé de place à un terrain d'entente).

²¹⁶ Cet argument de la qualité des poèmes comme signature de l'auteur revient dans l'épître liminaire des *Œuvres* de 1538, adressée à Dolet : le poète regrette que, dans les éditions pirates de ses œuvres, des poèmes apocryphes soient mêlés aux siens car leur faible facture ternit son honneur (*OP1*, p. 9).

²¹⁷ Dans ce poème, le terme est équivalent à celui de « Retoriqueurs » (v. 7 de la seconde épître) et reproduit l'insulte de Coquillart à l'égard des mauvais rimeurs et qui, mal comprise, a servi des siècles plus tard à nommer l'ensemble des poètes et historiographes de cour de la fin du XV^e siècle.

Par ce couplet, Marot rappelle que son talent, objectif, a été sanctionné par une fonction à la cour de François I^{er}. Dans la tradition des Rhétoriciens, l'honneur du prince rejaillit sur celui de l'écrivain – ce sera bientôt l'inverse, lorsque Clément sera sacré « prince des poètes françois ». La rime entre « Roy » et « desroy » souligne donc que s'en prendre à Marot, c'est aussi attaquer le monarque qu'il sert et qui l'a choisi.

Mais Clément se défend avant tout, dans la première épître, de vouloir salir l'honneur des dames. Or Jean Marot était un défenseur de la cause féminine : sa *Vraye disant Advocate des Dames* lui avait ouvert les portes de la cour d'Anne de Bretagne en 1506, au service de laquelle il est resté attaché avec un dévouement particulier, dont témoignent les *Prières* de 1512 et en particulier le prologue du « treshumble et tresobeissant et tresadvoué subject, serviteur et esclave²¹⁸ ». Sous François I^{er}, il se distingue par des épîtres historiographiques écrites au nom des Dames ; enfin, le *Doctrinal des Princesses et nobles Dames* figure en tête du recueil de ses œuvres. Clément, qui a été au service de Marguerite d'Alençon et à laquelle il reste très attaché, s'inscrit, dans la première épître, dans la droite lignée de son père lorsqu'il se défend de vouloir attaquer les dames de la cour ou de la ville :

Bien ne mal n'ay voulu escrire
De tant honnestes Damoyelles.
Et quand d'elles voudrois rien dire,
Je ne ferois point faulx Libelles :
Plus tost leurs louanges trebelles
Diroys en mon petit sçavoir,
Pour acquerir la grâce d'elles,
Que chascun met peine d'avoir. (v. 33-40)

Marot développe dans ces épîtres un *éthos* ambivalent, à la fois victime de diffamation et champion des Dames ; il est humble serviteur, mais se targue du titre de « Poète de Roy » ; il est le fils de Jean Marot, mais en même temps il a déjà son talent. Ces paradoxes sont au cœur de l'argumentation éthique que Marot développe dans ces poèmes, et il les résout par une maxime : « Mais il n'est boys si vert, qui ne s'allume » (v. 30 de la seconde épître). Le rappel des œuvres de son père, dans la seconde épître, problématise à nouveau l'écartèlement éthique de Clément :

Respondez moy, pourquoy en voz devis
Blasmez vous tant feu mon Pere honoré,
Qui vostre sexe a tant bien decoré
Au livre dict, des Dames l'Advocate ?
J'estimeroy la recompense ingrate,
Si pour vous six eust travaillé sa teste :
Mais il parla pour toute femme honneste [...]. (v. 136-142)

²¹⁸ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 120.

Cette démonstration de piété filiale est un argument de défense. Elle sert aussi à établir une filiation poétique entre Clément et son père, faite d'héritage éthique mais de ruptures dans la manière. En effet, Clément rappelle que son « Pere honoré » a « décoré » les Dames, comme il souhaite également le faire, dans une épître pourtant particulièrement véhémement à l'égard de six d'entre elles. Le propos peut paraître paradoxal, il semble du moins contredit dans les faits. Si filiation éthique il y a – ce que suggèrent les arguments de la première épître – alors elle est largement nuancée dans l'invective de la seconde épître.

Ce rappel des œuvres paternelles, ainsi que le détournement de Clément, démontrent qu'en 1529 le nom de Marot était encore, en partie, associé à celui de son père, et que Clément passait parfois pour un héritier opportuniste d'une charge pour laquelle il n'a pas eu à faire ses preuves. Parmi la foule d'insultes de l'épître des « Six Dames de Paris à Clement Marot²¹⁹ », certaines critiques portent en effet sur son incompetence en dépit de ses illustres maîtres :

Presupposant y avoir bruyt et gloire,
Et que de toy on fera grand memoire
Par t'estimer de beaulx dictz orateur ?
Desquelz tu n'es disciple ny acteur,
Mais ung rimeur de rime ramassée
Qu'apres aultruy as quise et pourchassée,
Et tant en fais que chascun moins te prise
Parce qu'au vray tu ne l'as bien apprise. (v. 19-26)

Sans attaquer la fonction du poète de cour (et donc le choix de François I^{er}), le poète est rabaissé dans son orgueil, rappelé à ses filiations, desquelles il n'est même pas digne. Ce genre d'attaque, qui n'est sans doute pas isolée, explique l'ambivalence des discours de Clément sur ses maîtres, même après leur mort : le fils Marot doit en effet prouver qu'il est à la hauteur de celui dont il vient de prendre la place (ce fait lui est d'ailleurs rappelé par les six Dames qui se moquent de la pauvreté de Jean à sa mort²²⁰), ce qui suppose une certaine conformité, mais il doit aussi montrer qu'il n'est pas opportuniste et possède une vraie personnalité poétique, ce qui suppose de faire des choix marqués – dont nous allons à présent essayer de mesurer la portée. Les revendications d'autorité, propres ou tirées de l'apprentissage direct auprès des maîtres de la poésie de la génération précédente, ou au contraire l'étonnant silence de Clément sur son père, dont l'aide affleure tout de même dans certaines compositions, doivent donc être compris dans le contexte de la carrière poétique que Clément poursuit, par étapes.

²¹⁹ Mayer édite les autres poèmes de cette affaire en annexe des œuvres de Marot : *Œuvres satiriques, op. cit.*, p. 184-194.

²²⁰ « Et de ton pere as tu fort herité ? / Oy de beaulx ! Quand mort le vint cueillir / A peine avoit drap pour l'ensepvelir » (*op. cit.*, v. 94-96).

II- Révolutions proclamées et détournements tacites

En dépit de la discrétion de Jean Marot par rapport à Lemaire ou Cretin, explicitement présentés comme des maîtres dans *L'Adolescence clémentine*, le poète de Caen semble avoir été présent de tous temps pour aider son fils à faire ses armes littéraires et sa place à la cour. Cette présence, comme nous le révèlent certains poèmes ou dispositifs, est une bénédiction et un fardeau pour Clément, qui doit convaincre de tout et son contraire : qu'il a le même talent que son père et mérite sa place, mais qu'il n'est pas un servile continuateur et est capable de défendre lui-même sa plume et de forger son renom. Cet écartèlement est au cœur des affirmations d'une nouvelle esthétique ou des détournements génériques de Marot et invite donc à une lecture précise et nuancée des modifications proclamées et réelles de la poésie sous François I^{er}.

La séparation de *La Suite* et *L'Adolescence clémentine* s'articule autour de l'arrivée de Clément Marot à la cour de François. Pourtant, les premières épîtres ainsi publiées ne célèbrent pas la grandeur culturelle de cette cour ou le bonheur du poète qui bénéficie à présent de la meilleure des protections : au contraire, Marot est critiqué, diffamé, attaqué dans cette cour, par d'autres poètes souvent envieux de sa fonction. La célèbre querelle avec Sagon (vers 1534-1537) est un exemple éclatant de ces rivalités entre courtisans qui orientent plus ou moins ouvertement les postures poétiques de chacun²²¹. D'autres poèmes de Marot, comme les premières épîtres de *La Suite* datant de 1529, le rondeau VII « A ung Poète ignorant²²² » (avant 1527) ou encore l'épigramme « A Merlin de Saint Gelais²²³ » (avant 1538) stigmatisent aussi des poètes que Marot qualifie d'incompétents, tout en posant les bases d'une poétique respectueuse du vers mais soumettant la technique (le mètre ou « mesure ») à la raison :

²²¹ Cette querelle, qui porte autant sur des questions religieuses que poétiques, a été abondamment étudiée dans l'une ou l'autre perspective : Philippe Desan, « Le feuillet illustré Marot-Sagon », *La Génération Marot, op. cit.*, p. 348-380 ; Thierry Mantovani, « La querelle de Marot et de Sagon : essai de mise au point », *ibid.*, p. 381-404 ; Florian Preisig, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur, op. cit.*, p. 69 et 131-132 ; Jean-Eudes Girot, « Les contributions des humanistes de collège à la querelle de Marot et de Sagon (1534-1537) », *Nouveaux regards sur les « Apollons de collège ». Figures du professeur humaniste en France dans la première moitié du XVI^e siècle*, Actes du colloque de Paris, (EPHE, 28-30 octobre 2010), éd. Mathieu Ferrand et Nathaël Istasse, Genève, Droz, 2014, p. 333-357 ; Berthon, *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 169-179 et « Tempête sur le Parnasse : enjeux des représentations du “parc des Muses” autour de la querelle Marot-Sagon », dans *La Muse s'amuse, figures insolites de la Muse à la Renaissance*, éd. Anne-Pascale Pouey-Mounou et Perrine Galand, Genève, Droz, 2016, p. 181-197 ; enfin, Nina Mueggler, « L'affaire Marot-Sagon : du conflit personnel à la controverse collective », *Relief*, 2015, n° 9-2 : « La Controverse littéraire », p. 7-21.

²²² *OP1*, p. 134.

²²³ *OP2*, p. 245. Cette épigramme, semble-t-il composée entre 1534 et 1538 témoigne des rivalités poétiques de Marot avec un autre poète qui est peut-être Jacques Colin (voir les notes de Defaux p. 1039) mais aussi de la complicité avec Saint-Gelais, qui semble avoir dénoncé le calomniateur.

Qu'on meîne aux Champs ce Coquardeau,
Lequel gaste (quand il compose)
Raison, Mesure, Texte, & Glose,
Soit en ballade, ou en Rondeau. (rondeau VII, v. 1-4)

La « raison » précède la « mesure », tout comme l'*inuentio* précède l'*elocutio* (voir la quasi-assimilation entre « raison » et « invention » dans le rondeau I, v. 6-8). L'argument n'est pas nouveau, encore faut-il déterminer les motifs qui guident la poétique de Marot. Quels qu'ils soient, il faut comprendre les évolutions poétiques entreprises par Clément Marot dans ce contexte courtois, comportant sa part de circonstances et de rivalités, comme l'analysait déjà Estelle Doudet à propos des Rhétoriciens :

En quête d'une autonomie, le Rhétoricien sait pourtant qu'elle se crée face aux contraintes : contraintes de la circonstance qui vient susciter l'œuvre et oblige l'orateur à parler ; contraintes d'un statut prestigieux mais contrôlé par le pouvoir ; contraintes enfin d'une constante concurrence entre écrivains, qu'elle soit occasion de véritables guerres, expression d'une collaboration professionnelle ou signe d'une impitoyable complicité²²⁴.

Notre étude sur les aléas de la pratique historiographique de Marot a prouvé combien sa poétique se construit autour des deux premières contraintes ici énumérées. Il conviendra de garder à l'esprit les complicités plus ou moins affichées par le jeune Marot, ou les rivalités plus ou moins latentes à la cour de France pour situer les innovations proclamées et les détournements implicites de Marot. La liberté poétique de Marot à l'égard de ses modèles ou des attendus de la cour de France, son originalité, sont en grande partie le fruit de sa manipulation virtuose de l'ensemble des contraintes relevées par Doudet, qu'il partage avec ses prédécesseurs, poètes de cour comme lui.

1/ Des hommages distancés aux maîtres du passé

Clément reprend à la cour de France la fonction de son père mort en 1526. Or Cretin meurt en 1525, un an sans doute après la mort de Lemaire. Toute une génération de Rhétoriciens s'éteint simultanément, ce qui détermine aussi la séparation des œuvres de *L'Adolescence* composées sous le regard bienveillant ou complice des maîtres, de celles de *La Suite*, où le poète est autonome et forge seul son autorité ou sa promotion. Comme dans *L'Adolescence* pourtant, Marot continue de nommer ses maîtres, mais ses hommages ne manquent pas de sel, en particulier envers Lemaire, d'après l'étude qu'en fait Rigolot²²⁵. Nous voudrions montrer, à rebours de cette lecture agonistique de la relation de l'élève devenu célèbre à ses défunts maîtres,

²²⁴ « Contraintes, concurrences et stratégies d'autonomisation chez les Rhétoriciens francophones », art. cité, p. 86.

²²⁵ « “De peu assez”... », art. cité.

que Marot met en valeur sa singularité poétique en insistant sur la continuité de son esthétique par rapport à ceux-ci. Cela ne veut pas dire qu'il reproduit leur technique ou leur pensée poétique, mais qu'il la prolonge, étant à la fois héritier et créateur.

Nous étudierons ici les mentions de Cretin et Lemaire dans des poèmes écrits entre 1525 et 1533. Nous laissons pour le moment de côté le cas de Jean Marot (et en particulier l'épître XXIV où Clément retranscrit les propos que le « bon vieillard » aurait prononcés à l'article de la mort). En effet, la représentation de son enseignement poétique recèle à la fois des enjeux très urgents pour Clément (défendre la légitimité de sa position à la cour, pourtant acquise grâce à son père, ce qui suppose un grand écart éthique et esthétique que révèlent les premières épîtres de *La Suite*) mais lui permet aussi, sur le temps long, de construire un mythe personnel de vocation poétique, qui dépasse largement la définition d'une posture à la cour et d'une poétique, amorcée par les poèmes citant Lemaire et Cretin.

- **Cretin, père de la Rhétorique française**

Rédigée peu après la mort de Cretin (survenue le 30 novembre 1525), l'épithaphe « De Maistre Guillaume Cretin, Poëte François²²⁶ » fait l'éloge sans équivoque (sans arrière-pensée et sans rime extraordinaire) du poète « qui tant sçavoit » (v. 7). Elle se construit sur une double opposition : entre la modeste dalle funéraire de Cretin et la grandeur de son œuvre, et entre le « corps tout mort » (v. 11) du poète enfermé dans cette tombe et son savoir, son esprit contenu dans ses œuvres, qui est impérissable et ne saurait être enfermé dans le marbre. Les derniers vers contiennent une pointe qui permet de résoudre ces oppositions :

Chose éternelle en Mort jamais ne tombe :
Et qui ne meurt, n'a que faire de Tombe. (v. 15-16)

Cette idée humaniste et évangélique sera chère à Dolet et à Rabelais, mais Zumthor indique dans *Le Masque et la Lumière* que le motif de la survie des œuvres de l'esprit à la ruine des hommes et des États apparaît en premier chez Lemaire, Cretin et Marot, malgré des antécédents dans la littérature latine du XV^e siècle²²⁷. On retrouve ce motif dans une épître de Marot « A ung sien amy²²⁸ » composée à la fin de sa vie, alors qu'il est en exil en Savoie :

²²⁶ *OP1*, « Cymetière », XI, p. 377-378.

²²⁷ *Le Masque et la Lumière*, *op. cit.*, p. 62. Voir l'épithaphe que Lemaire compose en l'honneur de ses deux prédécesseurs à la cour de Bourgogne, Molinet et Chastelain : « Las ! que peu de gens sont qu'on sache avoir vescu ! / Ceulx cy font les gens vivre, et la mort ont vaincu. » (éditée par Schoysman dans « L'Épithaphe de Jean Molinet et George Chastelain de Jean Lemaire de Belges, avec une *Épître dédicatoire* adressée à Charles Le Clerc (1508) », art. cité). Les derniers vers font référence à Horace et à son monument plus durable que le bronze : « Où sont leurs monumentz et precieux tumbeaux ? / En la bouche des bons et en

Tien toy certain qu'en l'homme tout perit,
Fors seulement les biens de l'esperit. (v. 69-70)

Le poète âgé songe à sa mort de façon sereine. C'est parce que son « esprit » lui survit, par ses écrits, qu'il n'est nul besoin d'honorer un corps mort au moyen d'un tombeau remarquable : la leçon s'appliquait déjà à Cretin. La pauvreté de la dalle funéraire devient inversement proportionnelle à la grandeur des œuvres. Plus exactement, Marot souligne l'écart entre un Tombeau qui se vante de renfermer le corps d'un si grand poète, alors que, précisément, il ne contient que le corps et non les œuvres, qui sont seules cause de la gloire, et par là de l'immortalité de Cretin :

Et si se dit haultement honoré,
Tant seullement pour estre couverture
D'ung Corps Humain cy mis en sepulture :
C'est de Cretin, Cretin qui tant sçavoit.
Regardez donc, si ce Tombeau avoit
De ce Cretin les faictz laborieux,
Comme il devoit estre bien glorieux [...]. (v. 4-10)

La répétition du nom de « Cretin », au vers 7, signale le passage d'une vision physique, humaine du poète, donc mortel, à une conception littéraire de ce dernier, mettant l'accent sur ses écrits ou « faictz laborieux ». Cet hommage propre à Marot, qui passe par un mot d'esprit final reprenant un *topos* des Rhétoriciens, a remplacé l'étalage de la virtuosité technique du jeune poète dans le « Chant Royal de la conception Nostre Dame », qui témoignait d'une autre façon de sa dette envers Cretin. L'imitation technique a en effet laissé la place à une réflexion commune et un style personnel :

Veu qu'il prend gloire au pauvre Corps tout mort,
Lequel (par tout) vermine mine, & mord. (v. 11-12)

Il y a bien la trace d'une rime extraordinaire – « vermine mine » – mais cette couronne est au cœur du vers. À la rime se trouve le verbe « mord », qui fait écho à l'adjectif « mort » et donne à lire la devise évangélique de Marot : « la mort n'y mord ». Ce faisant, Marot remplace la technique poétique de Cretin par l'expression d'une foi évangélique qui caractérise de plus en plus sa propre poésie depuis qu'il est au service de Marguerite d'Angoulême et au contact du cercle de Meaux. Si l'hommage au maître des Rhétoriciens français est incontestable, pour autant Marot annonce, par cette brève pièce sur un poète si éminent et avant la profession de foi évangélique de la *Déploration de Florimond Robertet* de 1527, qu'il n'évoquera plus la mort avec grandiloquence comme le faisaient les Rhétoriciens ou comme le fait le « Tombeau » – objet froid renvoyant au passé –

leurs escriptz beaux. / O Dieu, combien vault mieulx tel tumbé que de cuivre ! / D'autant que plume volle où metal ne peut suivre. »

²²⁸ OP2, p. 703-705.

qui tire sa gloire de renfermer ce qui n'est que vers et pourriture. La pauvreté – réelle – de la dalle funéraire de Cretin devient alors étroitement corrélée à la petitesse du style de Clément, qui ne compose plus d'ample lamentation suivie d'une virtuose consolation pour la mort du poète. La recherche de la « gloire » (v. 2, 10 et 11), du point de vue de celui qui écrit, laisse désormais place au modeste « contente(ment) » (v. 14) d'un poète humble s'appuyant sur l'Évangile.

L'éloge de Cretin est incontestable, et prolonge celui qui avait été formulé dans *L'Adolescence clémentine*. Marot semble d'ailleurs prendre soin de montrer Cretin sous son meilleur jour, comme le montre le changement du titre de cette épithaphe entre l'édition de *La Suite* de 1534 et celle des *Œuvres* de 1538. En effet, dans la première édition de *La Suite*, Cretin est qualifié dans le titre de « iadis Croniqueur & poete Francoys », tandis qu'il n'est plus que « Poëte François » en 1538. De l'une à l'autre version, disparaît la référence aux écrits historiographiques de Cretin et en particulier à sa *Chronique Françoisse*, chef-d'œuvre inachevé et sans doute oublié par son commanditaire au moment où meurt le poète. La qualification précise de Cretin l'associe à une poésie que Marot s'efforce de dépasser (« iadis ») en 1532, tandis qu'en 1538 le maître devient un pilier de l'histoire de la poésie française, que la *Complainte de Guillaume Preudhomme* viendra consacrer. Dans cette épithaphe, le geste de Marot à l'égard de son illustre prédécesseur est très différent par rapport au chant royal de *L'Adolescence clémentine* : l'affirmation de la nécessité de renouveler la poésie dans le cadre de l'éloge funèbre remplace ici le pastiche du maître.

• **Lemaire, repreneur intempestif ?**

L'ÉPÎTRE XXI « AU LIEUTENANT GONTIER »

Cette épître²²⁹, composée durant l'hiver 1531-1532, constitue la réponse de Marot à une lettre de Gontier perdue, mais qui devait sans doute adresser à Marot des reproches stylistiques sous couvert (ou non) de compliments : dans son épître, Marot défend en effet l'humilité de son style contre le goût de la grandiloquence qu'il prête à son interlocuteur. En l'absence du poème originel de Gontier, il est difficile de mesurer l'indéniable ironie de Marot : défend-il seulement sa « Plume essorée, & rustique » (v. 18) contre la « semonce » (v. 3) inappropriée de Gontier ou bien se moque-t-il ouvertement de ce dernier et de son hermétisme pédant ?

Tes poinctz sont grands, tes Metres mesurez,
 Tes dictz tout d'Or, tes termes Azurez,
 Voire si hauls, et arduz à tout prendre,
 Que mon Esprit travaille à les comprendre. (v. 9-12)

Quel que soit le degré d'ironie de Marot à l'égard de Gontier et en dépit de l'image de « Resvant (en fiebvre) » (v. 30), de malade insensé, que le poète se donne – qui discrédite plus son

²²⁹ *OP1*, p. 325-326.

adversaire que lui-même²³⁰ – le poète de Cahors en profite pour rappeler son statut de poète de cour (en évoquant son devoir d'écrire sur la mort de la mère du roi²³¹) et pour réaffirmer ses principes esthétiques.

D'une part, Marot reproche à Gontier d'être incompréhensible à force de rechercher la grandeur de l'*inventio* et les ornements de l'*elocutio*. Alors même que Gontier s'adresse à Marot, il se prive de toute communication, qui est pourtant la fonction première de l'épître. Marot le rappelle d'ailleurs dans le poème suivant²³², destinée à un vrai ami :

Ce neantmoins (Vignals) je pense bien,
Que tu congnois, que le souverain bien
De l'amytié ne gist en longues Lettres,
En motz exquis, en grand nombre de Mettres,
En riche rime, ou belle invention,
Ains en bon cueur, et vraye intention [...]. (v. 5-10)

L'idée primordiale selon laquelle le fond – ou du moins l'*éthos* – prime sur la forme semble échapper à Gontier, qui entre sans préparation aucune dans des tentatives de style élevé dont Marot se moque. Par son jeu ironique, qui masque le sens réel de l'épître tout en le rendant plus mordant, il remet au centre du poème ce rôle essentiel de communication qui est celui du genre. Nul dialogue n'est possible entre ce repreneur intempestif et Marot, qui ne prétend pas même se défendre ou s'expliquer dans son épître, mais seulement écrire des vers :

[...] Or ay je mis estude
A n'estre point notté d'ingratitude. (v. 19-20)

Marot se moque de cette barrière imposée par le style grandiloquent de son destinataire en se faisant passer pour un malade au « sens » « perturbé » (v. 2)

Plus fondamentalement, et d'un point de vue poétique et non plus épistolographique, Marot prend acte de l'abîme qui sépare cet adepte de la grandeur et de l'ornement de son humilité éthique et stylistique, auquel il donne corps à travers la figure du malade. Marot est attaqué alors qu'il est pourtant soutenu par François I^{er} – ce qui était déjà le cas dans l'épître précédente²³³, où un mauvais « rimeur » (v. 1) s'était offusqué du portrait haut en couleurs mais dévalorisant du valet de Gascogne effectué par Marot dans sa célèbre épître. Le poète de cour doit donc défendre la singularité de son esthétique en mêlant des arguments contraires : d'un côté il n'est pas « esprit Poétique » (v. 17) au sens pompeux du terme, tel que Gontier pourrait l'employer, mais d'un

²³⁰ « C'est que celluy pour Resveur on prendra, / Qui un Resvant (en fiebvre) reprendra » (v. 29-30).

²³¹ « [...] les Muses me contraignent / Penser ailleurs : et fault que mes Vers plaignent / La dure mort de la Mere du Roy / Mon Mecenas. » (v. 23-26).

²³² Épître XXII « A Vignals Thoulousain », *OP1*, p. 326-327.

²³³ Épître XX « A ung, qui calumnia l'Epistre précédente », *OP1*, p. 324-325.

autre côté il communique directement avec les « Muses » (v. 23) lorsqu'il s'agit de célébrer la défunte mère du roi.

Dans ce concert de non-dits, de propos antiphrastiques et de revendications tacites ou contradictoires, quelle place Marot donne-t-il à Lemaire, apparemment convoqué pour soulager le poète des « louanges » (ou de la « semonce ») formulées par Gontier ?

Quand tout est dit, les louanges données
De toy à moy, doibvent estre ordonnées
(Sans de nully vouloir blesser l'honneur)
A Jan le Maire, ou au mesme Donneur. (v. 16)

En quoi les reproches – ou les théories poétiques de Gontier, pour formuler le problème de façon plus neutre – sont-ils mieux adressés à Lemaire qu'à Marot ? Là encore, l'ironie de l'épistolier et l'absence de l'épître de Gontier rendent délicate l'analyse de cette mention et autorisent les théories les plus contradictoires. Rigolot²³⁴ voit dans cette équivalence entre le poète bourguignon et le lieutenant critique une nouvelle façon de reprocher à Lemaire ses remarques intempestives sur la poésie de Marot. Mais cette épître a été composée en 1531-1532, alors que Lemaire était mort depuis longtemps, avait du moins disparu de la scène poétique depuis près de seize ans. Nous ne pensons donc pas que Marot s'acharne à faire de Lemaire un critique insistant, après tant de silence.

En nommant Lemaire, le poète de François I^{er} suggère sans doute au lieutenant que sa poésie relève d'un autre temps, celui où Lemaire composait d'amples poèmes historiographiques ou de propagande pour la cour de Bourgogne. Marot deviendrait l'incarnation d'une nouvelle génération poétique, prônant une autre esthétique, et regretterait l'impossibilité de communiquer avec les tenants de l'ancienne école²³⁵. Mais on a vu combien Lemaire évoluait dans ses pratiques de poète courtisan, jusqu'à condamner le style orné et trompeur de Vénus dans ses *Illustrations* et sa *Concorde des deux langages* pour lui préférer la sobriété véridique de la prose historiographique de Minerve. Dans ce cas, Marot revendiquerait en quelque sorte les reproches émis par Gontier contre la bassesse de son style – et interpréterait véritablement sa « semonce » en « louanges » –, mais renverrait la nouveauté de ce refus des ornements à un autre que lui, c'est-à-dire à son maître Lemaire, qui servirait alors encore d'argument d'autorité. L'ambivalence de ces deux interprétations est probablement cultivée par Marot.

²³⁴ Rigolot, « “De peu assez”... », art. cité.

²³⁵ Ce que suggèrent peut-être ses rimes polyptote (« données », « ordonnées », « Donneur »), évoquant immanquablement l'esthétique des Rhétoriciens. Sur ces rimes en « don » et le rapport à la foi qu'elles induisent (ici présent à travers la figure du « Donneur », c'est-à-dire Dieu), voir la dernière partie de l'article de Cornilliat, « Quelques enjeux de la rime équivoque », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, t. 33, 1991, p. 5-30.

On pourrait enfin formuler une dernière hypothèse justifiant la présence de Lemaire dans l'épître de réponse de Marot à Gontier. Peut-être est-ce le lieutenant qui, le premier, a comparé Marot à Lemaire – que ce soit pour faire l'éloge du disciple, marquer la distance du maître à l'élève ou encore faire de Marot un arriviste à la cour de François I^{er}. Dans ce cas, Marot répondrait, non sans agacement, que l'épître et ses « louanges » acerbes seraient mieux adressées au comparant qu'au comparé, à Lemaire qu'à Marot. Cette hypothèse, malheureusement invérifiable, n'exclut pas les lectures méta-poétiques proposées plus haut et repose sur un leitmotiv discret mais indéniablement présent dans les épîtres de *La Suite*, dans lequel la légitimité de Marot au titre de poète de cour (et en particulier à la fonction de valet de chambre du roi, normalement réservée aux nobles) est attaquée au nom même de l'aide des maîtres qu'il affichait fièrement dans *L'Adolescence clémentine*.

Quelle que soit la lecture de ce vers où figure Lemaire, Marot y prend acte de la distance qui le sépare désormais des œuvres de son pédagogue et modèle la façon dont il conçoit son style et son rôle dans la grandeur de la cour de France. Modestement – mais en ayant une haute conscience de cette modestie – il prône un style humble, facile à comprendre, qui favorise le lien entre les hommes, au détriment d'une critique obscure et non constructive.

L'ÉPIGRAMME « SUR LA DEVISE DE JAN LE MAIRE DE BELGES, LAQUELLE EST : DE PEU ASSEZ »

Composée avant 1533, cette épigramme²³⁶ est publiée pour la première fois dans une édition du *Miroir de treschretienne princesse Marguerite de France*, juste avant « L'Instruction et Foy d'ung Chrestien, mise en François, par Clement Marot, Valet de chambre du Roy ». Mayer, Defaux et Rigolot, éditant les œuvres du poète de Cahors, ne doutent pas qu'elle vient de la plume de Clément. Néanmoins, ce poème n'est pas rattaché à la traduction de Marot mais à la « Briefve doctrine » qui précède et à laquelle il met fin, en pastichant et amplifiant la devise de Lemaire, qui terminait aussi ses textes. Defaux, dans ses notes, indique d'ailleurs que le poème « a été ajouté pour occuper un espace qui autrement serait resté vacant²³⁷ ». Cette épigramme faisant référence au maître bourguignon de Marot offre donc une parfaite transition entre un texte qui s'achève et un autre qui commence, traduit par l'élève. Selon des critères externes, l'attribution de cette épigramme à Marot est probable, mais la présence de Lemaire dans cet ouvrage évangélique reste curieuse. En effet, si l'on examine les critères internes, rien dans l'épigramme ne renvoie aux œuvres de Lemaire, à sa poétique, comme le faisait alors Marot et comme il le fera jusque dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*. Ne figure que sa devise, réinvestie dans une pensée

²³⁶ OP2, p. 287.

²³⁷ OP2, p. 1086-1087.

évangélique qui n'appartient ni à la poésie, ni même à l'époque de Lemaire²³⁸. Notre interprétation de ce poème singulier restera donc prudente. D'ailleurs, Marot n'a pas recueilli cette épigramme dans ses *Œuvres* de 1538, signe peut-être que son importance est limitée.

Selon Rigolot²³⁹, Marot, évoquant de nouveau Lemaire dans une épigramme, lui lancerait un « De peu assez » sans appel : retournant contre lui sa devise, Marot marquerait sa lassitude d'être toujours lu et évalué à l'aune de ce maître encombrant. Il lui ferait d'ailleurs un pied-de-nez en employant une coupe lyrique au vers 8, coupe féminine pourtant interdite par le maître²⁴⁰. Mais cette lecture ne prend pas en compte le contexte éditorial de cette épigramme, et suppose que Marot est uniformément agacé par un maître trop présent, image que nos analyses ont largement remise en question²⁴¹.

Dans l'épigramme de Marot, la devise de Lemaire est relue dans un sens évangélique, valorisant la pauvreté et, plus généralement, la modération des ambitions :

Qui en désir temperé est constant,
Il peult dire, qu'il a vraye richesse.

Contentement passe richesse. (v. 7-9)

Le vers 7, de structure 4/6, met en valeur la tempérance des désirs en rejetant l'adjectif après l'hémistiche. Le vers 8, par la césure lyrique après « Il peult dire », fait d'abord entendre une expression de langue courante dans une versification qui se rapproche de la prose, même si cette expression occupe le premier hémistiche de ce vers formé en 4/6. Mais, en dépit de la ponctuation, et probablement pour résorber la gêne de la coupe lyrique, ce vers peut aussi se lire avec une structure 6/4 (on peut d'ailleurs interpréter cette esquisse d'une coupe féminine, que l'on sait interdite depuis l'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine*, comme une façon, précisément, d'inviter à cette lecture). Dans ce cas, est soulignée la « vraye richesse », expression à

²³⁸ On pourrait malgré tout songer aux *Illustrations* de Lemaire, ouvrage composé, entre autres, pour l'édification du jeune Charles de Habsbourg, archiduc d'Autriche et prince des Espagnes, futur Charles Quint, de la même façon que ce *Miroir* de Marguerite se veut édifiant pour tout chrétien.

²³⁹ « “De peu assez”... », art. cité.

²⁴⁰ Point sur lequel Marot avait insisté lors de la première occurrence de Lemaire dans l'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine*. Mais ce fait de versification augmente aussi nos doutes sur l'attribution de ce poème à Marot, qui a par ailleurs scrupuleusement suivi les conseils de son maître bourguignon.

²⁴¹ Il faut accorder à Rigolot d'avoir redressé, dans sa communication, une représentation du rapport de Marot à Lemaire alors trop uniformément admirative (il cite notamment, au début de son article, Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, Charpentier, 1843, p. 19, Jean Plattard, *Marot, sa carrière poétique, son œuvre*, Paris, Boivin, 1938, p. 110 et suivantes, Jean Frappier « Sur quelques emprunts de Clément Marot à Jean Lemaire de Belges », art. cité, et Defaux dans son édition de Marot, *OP2*, p. 877, n. 5). Sans doute Rigolot pêche-t-il par l'excès inverse, en représentant un Marot sinon agacé, du moins distant vis-à-vis de cette figure qui domine la poésie au début du XVI^e siècle. Nous espérons donner une image plus nuancée, plus complexe et mouvante du rapport que Marot entretient avec ce maître prestigieux.

entendre dans un sens évangélique, notamment à travers l'emploi de l'adjectif « vraie » signifiant dans ce contexte « seule », « pure ». Le dernier vers est isolé à plusieurs égards : octosyllabique et non plus décasyllabique, il constitue une strophe à lui seul et montre une rime du même au même. Il est toutefois lié au reste du poème par la forme d'anadiplose entre « constant » et « Contentement ». En outre, sa scansion régulière en fait une maxime facile à retenir, qui est une réécriture évangélique de la devise « De peu assez » de Lemaire, possible une fois que l'épigramme en a construit le sens. Soulignement du vocabulaire évangélique et prosaïsation marquée des vers avant l'épiphonème, la formule poétique de Lemaire est donc réinterprétée à nouveaux frais dans cette épigramme et doit servir de morale pour la conduite de tout chrétien. Faut-il voir dans ce détournement évangélique une irrévérence vis-à-vis du rhétoricien bourguignon (dont l'intérêt ne serait plus que moral, donc très limité), ou bien un nouveau rappel publicitaire de cet illustre poète de la part de Marot (mais il n'en a sans doute plus besoin), ou enfin une lecture mise à jour de cet auteur chrétien en tenant de l'évangélisme (selon des principes proches de ceux de la *prisca theologia*, qui consiste à lire dans les auteurs antiques les traces d'une pensée chrétienne latente) ? Utilisant ses mots, Marot affiche à nouveau une dette envers le rhétoricien bourguignon, mais dans un contexte si différent, si personnel pour le poète évangélique, qu'il relègue Lemaire dans un passé qui n'aurait pas de sens s'il ne faisait pas l'objet d'une réappropriation. Derrière un détournement quelque peu parodique, par son anachronisme, se tient certainement une appropriation visant à faire encore vivre les œuvres et les auteurs du passé.

Si, à notre sens, la critique visant Lemaire n'est pas aussi véhémente que Rigolot l'a laissé entendre, pour autant Marot poursuit sans ambivalence, mais sans véhémence non plus, son œuvre de dépassement de la poétique de ses prédécesseurs, au-delà des marques de déférence plus ou moins appuyées. Ce faisant il construit un style et une esthétique qui lui sont propres, qui diffèrent largement de ceux de ses maîtres, mais qui les prolongent plus qu'il ne les détourne. C'est ce que nous voudrions montrer à partir de l'étude des rondeaux de Marot, des chants royaux de *La Suite*, et enfin de son traitement et ses discours sur la rime équivoque.

2/ Pratique du rondeau chez les Marot

Marot ne consacre de section aux rondeaux que dans son *Adolescence*, bien qu'il en écrive encore après 1526 : la pratique de ce genre est donc associée à des *juvenilia*, et Sébillet confirme cette interprétation du dispositif de publication des rondeaux marotiques en les qualifiant

« d'exercices de jeunesse fondés sur l'imitation de ceux de son père²⁴² ». L'écriture des rondeaux appartient donc à la formation poétique de Clément, et pourtant il se présente d'emblée comme un maître en la discipline, en offrant dès le début de sa section un poème métopoétique dans lequel il rappelle – et impose – à un interlocuteur inconnu les règles de composition du rondeau. Une telle posture n'a pas manqué d'attirer l'attention de la critique²⁴³ sur l'audace technique de Marot, qui s'affranchit de ses maîtres en édictant ses propres règles, avant d'abandonner le genre et d'en sceller le sort par la même occasion, le remplaçant par des formes brèves plus nobles et plus propres à l'esprit badin marotique, telle l'épigramme. Sur quels principes poétiques reposent ces affirmations d'originalité ou de raffinement technique ? Y a-t-il des précédents expliquant ou nuancant les nouveautés de ces règles édictées par le fils Marot ? Comment évaluer précisément les conséquences de cette pratique marotique du rondeau sur le devenir du genre ? Dans cette étude, nous ferons la part d'un effet de posture ostentatoire (mais qui appartient aux lois du genre) et nous mesurerons l'originalité de Clément à l'aune de l'histoire du rondeau depuis le Moyen Âge et de ses mutations plus ou moins récentes. On tentera aussi d'évaluer, à l'instar de Sébillet, la place de Jean Marot, maître ès rondeaux de son époque, dans la constitution d'une poétique du rondeau chez son fils.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que la section des rondeaux cristallise les revendications poétiques de Clément par rapport à ses maîtres mais aussi à ses pairs. Jean Marot a en effet écrit un grand nombre de rondeaux. Une sélection en est publiée par Clément dans le *Recueil Jehan Marot* : dans *Le doctrinal des Princesses et nobles Dames, fait et deduit en XXVIII Rondeaulx*, ainsi que dans la section intitulée « Cinquante Rondeaulx sur divers propos²⁴⁴ ». Ces ensembles ouvrent et closent le recueil, si bien que le rondeau apparaît comme le genre de prédilection de Jean Marot, pratiqué de tous temps et en toutes circonstances. Ces deux sections, et plus particulièrement le titre de la seconde, soulignent aussi la labilité du rondeau, qui se prête à tous sujets, mais aussi comme on le verra, aux échanges dialogiques et expérimentations formelles. La grande majorité de ces rondeaux figuraient déjà dans des recueils manuscrits ou imprimés, témoignant de la popularité de Jean Marot comme auteur de rondeaux. Outre ces pièces édités par son fils, le

²⁴² *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 109.

²⁴³ Voir notamment Jennifer Britnell, « *Cloue et rentrer* : the decline of the rondeau », art. cité ; Pierre-Yves Badel, « Le rondeau au temps de Jean Marot », dans *Grands Rhétoriciens*, *op. cit.*, p. 13-35 ; Florian Preisig, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 60-71 ou encore Vignes « En un rondeau, ou deux, ou davantage... Effets de singularité et de parallélisme dans les rondeaux de *L'Adolescence clémentine* », dans *En relisant l'Adolescence clémentine*, *op. cit.*, p. 171-182.

²⁴⁴ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 4-19 et p. 61-90.

poète de Caen a composé des rondeaux parfaits ou autres rondeaux de sujet religieux²⁴⁵, vingt « rondeaux sur divers propos » réunis dans une section ainsi nommée par les éditeurs modernes Defaux et Mantovani (nombre d'entre eux sont cependant d'attribution incertaine) ainsi que, peut-être, une série de vingt « rondeaux de femmes », mais là encore d'attribution probable quoiqu'incertaine²⁴⁶. Quant à Clément Marot, il a publié soixante-sept rondeaux (dont un rondeau parfait), réunis dans une section de *L'Adolescence clémentine* et organisés par petits groupes thématiques ou formels se répondant ou faisant contraste, comme l'ont bien montré Vignes ou Berthon²⁴⁷. Plus exactement, dans *L'Adolescence* de 1532, ne figurent que 58 rondeaux : ceux qui viendront compléter cette section sont soit d'abord publiés dans *Le Menu* de *La Suite* (il s'agit des rondeaux LIX et LX, de sujets relevant de la propagande courtisane), soit ajoutés dans une réédition de *L'Adolescence* de 1533 par François Juste (rondeau LXI), soit ils apparaissent dans les *Œuvres* de 1538, soit enfin ils concernent la « prinse » de 1526 (rondeaux LXVI et LXVII, d'abord publiés avec des épîtres et une ballade dans une section thématique portant également sur l'emprisonnement de Marot, à l'occasion d'une édition de 1534 dans laquelle *L'Adolescence* et *La Suite* sont complétées par ces poèmes ainsi que la traduction du premier livre des *Métamorphoses* d'Ovide). De ce relevé génétique, on peut conclure avec Sébillet puis avec Berthon²⁴⁸ que pour Clément, la pratique du rondeau appartient résolument à la jeunesse du poète, alors qu'il composait avec ses maîtres et qu'il commençait seulement à réfléchir aux limites et prolongements de ce genre dans d'autres formes. Jacqueline Cerquiglini, dans une étude portant sur le rondeau²⁴⁹, explique que ce genre assez simple, selon le jugement de Machaut ou de Froissart par exemple, convient particulièrement aux débutants ou amateurs, lesquels peuvent ainsi concourir à armes égales avec des poètes déjà plus experts et renommés, qui ne négligent par pour autant le genre dans leur maturité. Le rondeau se prête assez mal aux éloges grandiloquents ou traités politiques : aussi est-il délaissé par les Rhétoriciens bourguignons et peu pratiqué par Cretin par exemple. À l'inverse, comme on l'a vu dans la partie précédente, les Marot lui confèrent quelques lettres de noblesse en en faisant un élément de leur pratique historiographique humble et disparate. C'est par ailleurs un genre volontiers oral, propice aux

²⁴⁵ Ce sont les rondeaux parfaits « Comme la rose entre espines fleurit », « Oraison de Nostre Dame », « Aultre rondeau parfaict de la croix » (les titres sont apocryphes), ainsi que les rondeaux cinquains « de Sainte Suzanne » (« Par faulx rapport ») et « sur l'Evangile de la conversion de la Benoiste Magdeleine » (« Par bien aymer »), *ibid.*, p. 188-194.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 202-213 et 213-224.

²⁴⁷ Jean Vignes, « En un rondeau, ou deux, ou davantage », art. cité, p. 171-182 et Berthon, *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 436-440 notamment.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 527.

²⁴⁹ « Le rondeau », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 8, t. 1 : *La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, dir. Poirion, Heidelberg, Carl Winter – Universitätsverlag, 1988, p. 45-58.

dialogues ou aux échanges²⁵⁰. Dans cette partie, nous montrerons comment Clément exploite ces caractéristiques pour définir sa posture de poète, mais aussi comment, en raffinant la pratique du rondeau dans la voie tracée par ses prédécesseurs et surtout par Jean Marot, il se montre moins élève que, déjà, l'égal de ses précepteurs.

- **Postures et dialogues : Clément « maistre » et « disciple »**

Historiquement, le rondeau se prête facilement à l'oralité et aux échanges, qu'ils soient amoureux ou métapoétiques. En cela, il est proche de l'épître, un genre que Clément cultivera entre autres pour des motifs semblables. Preisig²⁵¹ souligne que le rondeau étant moins propice que d'autres genres à l'éloge des Grands, il sert plus, chez Marot, au dialogue avec les autres écrivains, à la discussion de règles et aux louanges mutuelles, qui servent autant à poser des principes poétiques qu'à définir un cercle de poètes et à inscrire Marot dans un milieu littéraire différent de la cour. Ainsi, dans la section de rondeaux de *L'Adolescence* figurent de nombreuses pièces qui ne sont pas de Marot, mais auxquelles il répond, ou qui constituent précisément une réponse à ses vers²⁵². Citons à titre d'exemples les rondeaux échangés avec Etienne Clavier (XVII et XVIII), « Jehanne Gaillarde de Lyon » (XIX et XX), Victor Brodeau (LXII et LXIII), auxquels il faut ajouter les éloges et blâmes adressés à d'autres écrivains, qui ne reçoivent pas de réponse : « Du Disciple soustenant son Maistre contre les Detracteurs », « A ung Poëte ignorant », « A ung Poëte françoys », « Au Seigneur Theocrenus, lisant à ses disciples », « A Estienne du Temple » ou encore « A celluy dont les Lettres Capitales du Rondeau portent le nom », où Victor Brodeau apparaît dans l'acrostiche. À partir du relevé des personnes évoquées dans les rondeaux de Clément, Preisig montre que Clément ne s'adresse qu'à des contemporains : les Rhétoriciens ayant composé des rondeaux comme Cretin, Bouchet ou Gringore sont absents de cette section, et Jean Marot n'apparaît qu'indirectement par des intertextes. Ces contemporains sont des débutants ou des nobles (jusqu'à François I^{er}, s'il est bien le « Poëte françoys » du rondeau

²⁵⁰ En dehors des rondeaux écrits pour les Puy rouennais, Cretin ne compose que des rondeaux insérés dans ses déplorations funèbres. Dans la *Déploration sur le trespas de feu Okergan* et la *Plainte sur le trespas de Byssipat*, les divinités de la poésie se joignent au poète lui-même pour pleurer le défunt : leurs propos sont retranscrits au discours direct dans des rondeaux dont le thème et le style sont par ailleurs attentifs à l'*éthos* du locuteur.

²⁵¹ *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à la Renaissance, op. cit.*

²⁵² Jean Marot faisait déjà figurer de tels échanges parmi ses « cinquante rondeaux ». Toutefois, ils portaient sur une thématique amoureuse fictive et n'avaient pas un caractère métapoétique et social comme chez son fils.

XIV²⁵³) qui font parfois des vers. C'est pour Preisig très représentatif sinon d'une « école Marot », parisienne et dilettante, du moins d'un cercle soudé d'écrivains de la ville autant que de la cour :

Autrement dit, ce que font Marot et ses amis n'est autre que ceci : ils se louent et se louent de bien louer. [...] On voit ici éclore un discours de la louange propre aux milieux littéraires, qui mime le discours épideictique traditionnel adressé à la noblesse et le concurrence.
(p. 66)

Plus exactement, explique Preisig, il s'agit pour Clément de faire valoir un espace culturel puis d'y briller, afin ensuite de monnayer sa plume. Mais Clément construira conjointement l'éminence de sa place à la cour et à la ville, signe que cette posture est un moyen de faire une carrière de courtisan mais aussi que la renommée du poète se construit désormais sur de multiples fronts interdépendants. Dans ce contexte, les questions techniques prennent toute leur importance, étant caractéristiques d'un groupe.

Dans chaque occurrence de *L'Adolescence clémentine*, mais c'est une règle du genre, le rondeau responsif reprend la structure (en l'occurrence celle d'un cinquain) et le rentrement du premier rondeau. Quoiqu'ayant des vues opposées sur le progrès de l'amour et des mœurs, Marot et Brodeau écrivent autour du rentrement « Au bon vieulx temps²⁵⁴ ». « Pour bien louer » est le rentrement des rondeaux échangés avec Clavier²⁵⁵, et Marot dans sa réponse surenchérit sur ces mots en choisissant des vers rimant en « -oué ». Alors que Marot lui propose « D'avoir le pris », Jehanne Gaillarde cherche le moyen « De [s]'acquiter²⁵⁶ ». Chaque fois, le poète relève ainsi une forme de défi poétique consistant à égaler voire surpasser son prédécesseur ou collègue dans le registre épideictique mais aussi dans le domaine technique. Une telle attitude, comme l'a montré Armstrong²⁵⁷, est caractéristique de la poésie des Rhétoriciens. En dehors de certains cas où ces joutes poétiques revêtent une dimension explicitement politique et agonistique, elles ont surtout pour vocation de cultiver et accroître le savoir poétique en offrant un terrain d'émulation pour les poètes. En maintenant un cadre formel préexistant, Marot et ses interlocuteurs raffinent ainsi l'*inventio* et le style spirituel des rondeaux. Ainsi, contrairement aux autres sections où le poète se présentait comme un élève qui « apprenoit à écrire » (ballade IV) voire comme un « Despourveu » terrifié à l'idée de s'adresser à Marguerite (épître II), Marot se présente d'emblée comme un poète aguerri ayant une place dans un cercle littéraire humaniste de grande ampleur²⁵⁸. Il revendique même un talent personnel, à l'instar de ce qu'il fait dans le *Temple de Cupido*. Il

²⁵³ Voir la démonstration de Rigolot dans « “De peu assez”... », art. cité.

²⁵⁴ *OP1*, p. 173-174.

²⁵⁵ *OP1*, p. 141-142.

²⁵⁶ *OP1*, p. 143-144.

²⁵⁷ *The Virtuoso Circle*, *op. cit.*

²⁵⁸ Cette idée est également exposée par Daniel Martin dans son article « *L'Adolescence clémentine* : apprentissage poétique et conquête de la liberté », *Méthode !*, 11, 2006, p. 71-82.

convient cependant de mesurer l'effet de posture, parfois construit avec distance voire humour, qui soutient la revendication d'une maîtrise formelle et, à nouveau, de montrer comment Marot construit sa poétique et sa figure de poète avec et non contre ses maîtres.

UN INCIPIIT MAGISTRAL

Le rondeau qui inaugure la section est « responsif à ung aultre, qui se commenceoit, Maistre Clement mon bon Amy ». Le seul titre de ce poème souligne combien la pratique du rondeau est communautaire, privilégie les échanges entre des poètes parmi lesquels Clément n'est pas un élève mais déjà un « Maistre ». La section commence ainsi *in media res*, et semble renvoyer le lecteur à des œuvres antérieures où figureraient sinon les premiers essais de Clément, du moins peut-être le rondeau auquel il répond. Or ce recueil antérieur n'existe pas (pas plus, sans doute, que le rondeau sollicitant la réponse de Clément), ce qui suggère que le poète de Cahors situe sa pratique du rondeau dans la droite lignée des échanges et réflexions méta-poétiques de ses prédécesseurs. Le rondeau est éminemment méta-poétique : non seulement y sont exposées les règles gouvernant le choix d'un rentrement, mais en plus il présente un écho direct – et malicieux – à la posture que Clément se donne à l'orée de sa section de rondeaux. En effet, Marot affirme au poète respectant ses règles que « Maistre passé serez certainement / En ung rondeau », au moment où lui-même se désigne dans le titre comme « Maistre » (un titre alors inédit dans *L'Adolescence clémentine*), dans le rondeau qui, s'il ne porte pas le numéro I attribué dans l'édition de Defaux, est en 1532 explicitement celui qui est « premierement » recueilli. « En ung rondeau », Marot est devenu « maistre », autant à la faveur d'une technique aguerrie que parce qu'un autre (réel ou fictif) l'a ainsi porté aux nues. Il y a là sinon une forme d'ironie, du moins une distance humoristique par rapport à la posture de « maistre » ou de chef de file qu'il revendique, et qui doit en retour inviter le critique contemporain à ne pas prendre au pied de la lettre ces revendications d'autorité ou d'originalité poétique.

D'ailleurs l'interdiction de Marot d'utiliser un vocatif, ou une apostrophe, pour débiter un rondeau (parce que cela permet un rentrement trop facile) n'est pas présentée comme une nouveauté mais comme un raffinement observé par les meilleurs : « Aux plus sçavants Poëtes m'en rapporte » (v. 4). Pour Clément, affirmer des principes poétiques, ce n'est pas révéler une bouleversante singularité mais se situer dans le groupe de poètes maîtrisant le mieux l'art du rondeau. À notre connaissance, nul manuel de seconde rhétorique n'interdit alors un rentrement sous forme de « vocatif²⁵⁹ » : cela suggère que Marot fonde son expertise dans l'art du rondeau sur la lecture patiente, éclairée et assidue de ses prédécesseurs et maîtres et moins dans

²⁵⁹ Voir *infra* nos mises au point sur l'histoire et la théorie du rentrement dans un rondeau.

l'apprentissage de règles exposées abruptement ou sans guère de motivations théoriques. Or c'est ce qu'il fait précisément avec ce premier rondeau... De fait, l'affirmation d'autorité de Clément, contrastant indéniablement avec la figure du poète humble et en formation des précédentes sections, relève d'un double effet de posture. Non seulement le poète ne se présente pas comme un « maistre » sans sourire de ce titre et du discours magistral qu'il propose, mais en plus, s'il dispose d'une quelconque autorité, elle ne vient pas à l'encontre de ses prédécesseurs, mais s'exprime grâce à eux. Cette idée est développée dans les deux rondeaux suivants.

Le deuxième rondeau « A ung creancier²⁶⁰ » met en scène une figure villonienne de poète démuni. Après un premier rondeau métapoétique et avant un autre rondeau renvoyant à l'affrontement de coteries poétiques à travers la défense d'un « Disciple soutenant son Maistre contre les Detracteurs », il n'est pas interdit de lire dans cette expression d'une dette ce que Clément doit à son père ou à d'autres maîtres :

Sur moy ne fault telle rigueur estendre,
Car de pecune ung peu ma bourse est tendre,
Et toutesfoys j'en ay, vaille que vaille,
Ung bien petit. (v. 6-9)

Selon cette lecture métapoétique, Marot se présente alors à nouveau comme poète en formation, n'étant pas encore capable d'égaliser ses maîtres, de prouver son autonomie, de devenir à son tour un modèle et de s'acquitter ainsi de sa dette :

Quand je seray plus garni de cliquaille,
Vous en aurez : mais il vous fault attendre
Ung bien petit. (v. 13-15)

Cela nuance, non pour l'affaiblir, l'assurance et la confiance du poète débutant exprimant avec humour ses principes poétiques dans un premier poème manifeste. Là encore, le recours au *topos* du poète endetté souligne combien la posture d'élève des Rhétoriciens n'est pas exposée sans déjà un certain recul et une certaine assurance, ce qui contraste avec le sérieux et l'urgence de l'« Epistre du Despourveu » ou du chant royal adressé à Cretin par exemple.

Le troisième rondeau synthétise ce mélange d'autorité et d'héritage que Clément met en place au début de sa section : les deux attitudes ne s'excluent pas mais au contraire se complètent et se renforcent l'une l'autre. Explicitement métapoétique, ce rondeau émane « Du disciple soutenant son Maistre contre les Detracteurs²⁶¹ ». Ce maître n'est plus Clément comme dans le premier rondeau, et le poète de Cahors est redevenu « disciple » ; il pourrait bien être Jean Marot, le rondeau étant son genre de prédilection. Toutefois ce « maistre » ne possède aucun des traits relevés dans l'« Epistre au Despourveu » pour décrire le père de Clément : il n'est pas un « bon

²⁶⁰ *OP1*, p. 131.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 131-132.

vieillard », ne donne pas de conseils bienveillants au jeune poète, ne montre pas de souci pour son établissement au sein d'une cour²⁶². Clément évoque en outre l'envoi de rondeaux à ce maître (« Luy envoyant des meilleurs, & plus beaulx, / Du premier coup », v. 8-9), qui sait visiblement les critiquer voire en composer : on est alors tenté d'y voir la figure d'un protecteur du jeune Clément. Ce ne serait pas le roi, pourtant poète reconnu, car Marot n'était alors pas à son service, et le ton n'a pas autant de déférence que dans le rondeau XIV « A ung Poëte François ». Restent d'autres protecteurs : Nicolas de Neufville ou Jehan Grisson (ce dernier apparaissant significativement dans la ballade IV « De soy mesme, du temps qu'il apprenoit à escrire au Palais à Paris »), dont Clément fut effectivement un des « clerks nouveaulx » (v. 3). Quoi qu'il en soit, le rejet du complément d'agent, aux vers 2-3 (« Folz Detracteurs, mon Maistre vous annonce / Par moy [...] ») met en valeur le jeune poète et le passage de flambeau entre le maître ès rondeaux et le disciple qui ouvre la section de ses œuvres consacrée à ce genre.

Le rentrement « Du premier coup » renvoie par ailleurs à l'idéal d'un coup d'éclat poétique, grâce auquel l'élève s'illustrerait de façon inédite et remarquable (v. 9) ou par lequel le maître entérine son éminence sans efforts (v. 15). Il fait écho au premier rondeau, où Clément affirmait à celui qui voulait bien suivre ses conseils qu'il deviendrait expert « en ung rondeau ». Dans ce début de section des rondeaux, Marot exprime son aspiration à un coup d'éclat l'établissant comme autorité dans le domaine, et en même temps retarde ce coup de maître par des rondeaux métopoétiques, où il se présente comme « disciple » (III) ou bien demande à son lecteur d'attendre encore « ung bien petit » (II). À moins justement que Marot ne mette ainsi en évidence l'aspect fallacieux des protestations d'autorité d'un poète ayant à peine fait ses preuves et l'erreur qui consisterait à penser que le renom peut s'acquérir en un poème : au contraire, Marot montre que son talent n'est pas seulement inné (ne vient pas de sa *natura* marotique) mais se construit par la connaissance des règles et leur inlassable pratique (*usus et doctrina*²⁶³). L'idéal de maîtrise du premier rondeau est décevant : si chef-d'œuvre il y a dans cette section de rondeaux, il repose sur l'infatigable remise sur le métier de cette forme et de ses sujets de prédilection, dans le dialogue avec les pairs et maîtres, dans les coups d'essais et l'élaboration progressive d'un style qui ne rompt pas de façon polémique avec les enseignements des prédécesseurs mais les prolonge, les adapte, dans la variété d'une section abondante, pour le plaisir du lecteur.

²⁶² On retrouvera ces caractéristiques dans l'épître XXIV de *La Suite* « Au Roy », dans laquelle Clément rapporte les conseils de son père pour s'établir comme poète de cour, ou dans l'*Eglogue au Roy soubz les noms de Pan, & Robin*, où il décrit sa formation auprès d'un père dévoué.

²⁶³ Lesquels sont respectivement présents dans le premier rondeau à travers les formules « d'en user » (v. 5) et « Aux plus sçavans » (v. 4) – le comparatif étant typique du monde élitiste de l'*ars*.

Dans ces trois premiers rondeaux, l'autorité de Marot, par rapport à d'autres poètes aspirants ou « détracteurs » des modèles, vient du fait qu'il est l'élève des meilleurs et tient dans la promesse qu'il sera bientôt à leur hauteur. Lorsqu'il se présente au centre d'un cercle littéraire d'humanistes des villes ou de la cour, ce n'est pas en vertu d'un talent et d'une originalité dépassant ceux de ses maîtres mais bien dans leur prolongement. À partir du rondeau XII, en effet, Marot commence une séquence de poèmes marquée par la présence d'hommes et femmes de lettres avec lesquels il échange services, éloges, conseils bienveillants et non plus polémiques, comme c'était encore le cas contre les détracteurs du rondeau III, le « Poète ignorant » du rondeau VII ou encore la « mesdisante » du rondeau VI²⁶⁴, dont on ne connaît la nature morale, mais peut-être aussi poétique, des diffamations. Ce glissement des rondeaux assertifs, donnant des règles ou condamnant des pratiques (et même des personnes), à des rondeaux plus dialogiques, invitant l'interlocuteur à s'exprimer dans le recueil de Clément ou à parler pour lui – dans le rondeau XII « A monsieur de Pothon, pour le prier de parler au Roy²⁶⁵ » – manifestent rétrospectivement l'effet de posture des premiers poèmes. Ce rondeau XII introduit une série de dix rondeaux d'éloges, qu'ils soient funèbres (« De la mort de Monsieur de Chissay », XIII), énigmatiques (« A ung Poète françoys », XIV), humanistes et courtisans (« Au Seigneur Theocrenus, lisant à ses Disciples », XV et « A Estienne du Temple », XVI), échangés entre poètes (avec Etienne Clavier dans les rondeaux XVII-XVIII, Jehanne Gaillarde dans les pièces XIX-XX et Victor Brodeau au poème XXI) ou encore adressés à la plus vertueuse des maîtresses, Marguerite d'Alençon (XXII), qui met un terme en forme d'apothéose à cette série de rondeaux élogieux²⁶⁶. Marot, ou plus exactement Clément, comme le rappelle le rondeau à Clavier, célèbre ses connaissances dans les milieux lettrés mais aussi fonde un lieu d'échanges, un peu comme le feraient des épîtres familières – on songe à celles de Cretin avec Honorat de La Jaille, Macé de Villebresme ou Molinet, mais aussi à celles de Marot lui-même, qui deviendront un de ses genres de prédilection. Les figures de Theocrenus et Estienne du Temple sont deux humanistes liés à la cour du roi : le premier est nommé précepteur des enfants royaux en 1524 tandis que le second a notamment composé en l'honneur du Dauphin, en 1518. Ces deux personnages invitent à nuancer l'opposition concurrentielle entre les milieux courtisans et humanistes établie plus haut par Preisig, ou plutôt suggère que Marot s'inscrit dans le mouvement de rapprochement des

²⁶⁴ *OP1*, p. 133-134.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 137-138.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 138-145.

intellectuels humanistes avec la cour du roi, qu'il encourage par ses rondeaux²⁶⁷. Ces hommes de lettres ne sont pas des compositeurs de rondeaux, ce qui met en évidence le dépassement des conflits de coteries littéraires des premiers poèmes de la section au profit d'ambitions intellectuelles plus nobles. Mais, rappelons-le, la promotion de l'humanisme à la cour de François I^{er}, par Clément, repose aussi sur le désir du roi lui-même, et de son entourage : épanouissement intellectuel et stratégie de carrière restent étroitement liés dans les principes qui sous-tendent ces éloges de Marot. D'ailleurs, cette séquence de rondeaux épidiectiques s'ouvre avec Pothon qui doit parler au roi, lequel figure sans doute dans le « Poète françoys » du rondeau peu après, et se clôt avec la mention de Marguerite d'Alençon, sœur de François I^{er} : la constitution d'un cercle d'humanistes et de lettrés est encouragée, et même littéralement encadrée, par le pouvoir.

Cette évolution des proclamations d'autorité aux échanges plus cordiaux et mesurés met en évidence la dimension de posture des premiers rondeaux de Clément et de ses manifestes poétiques, et invite à examiner plus en profondeur l'originalité ou seulement les prolongements dont témoignent ces affirmations de raffinements poétiques, qui portent essentiellement sur la nature et la fonction du rentrement. Le rondeau est en effet un genre privilégiant échanges et compétitions formelles. Ses lois, à la fois contraignantes mais suffisamment souples pour être encore précisées, raffinées, en font un genre où l'élève peut d'emblée s'illustrer et affirmer sa maîtrise à l'instar, ou dans le prolongement, de ses modèles. Les règles techniques ont rapidement laissé la place à un échange d'éloges visant moins à perfectionner la pratique du rondeau qu'à asseoir une position dans un cercle littéraire soudé et dépassant les milieux courtoisants jusqu'alors convoités par Clément (du moins dans la façon dont il présentait sa formation, sa vocation puis sa fonction dans les sections précédentes des épîtres et des ballades). Et pourtant, la règle sur le rentrement édictée comme principe à l'orée de la section des rondeaux, et la pratique marotique qui s'ensuit, sont particulièrement riches de présupposés et conséquences sur l'avenir du genre, pour peu qu'on les situe dans une histoire plus lointaine du rondeau, et pas seulement dans les œuvres de Jean Marot, qui constitue néanmoins un repère à partir duquel Clément se positionne explicitement. Après l'examen de ce dispositif dialogique et des postures de chacun, nous analyserons comment Clément poursuit dans cette section une transformation de la forme et de

²⁶⁷ L'allusion au Temple de Minerve contenue aux vers 11-12 du rondeau « A Estienne du Temple », évoque *La Concorde des deux Langages* de Lemaire. Si elle est évidemment motivée pour des raisons onomastiques, la référence à l'indiciaire bourguignon, poète de cour qui se tourne peu à peu vers les milieux humanistes des villes et les cercles réunis autour des ateliers d'imprimeurs, n'est pas anodine dans cette séquence de rondeaux faisant dialoguer lettrés et courtisans.

l'esprit du rondeau remontant à plusieurs générations avant lui, et dont la généalogie inclut plus récemment son propre père.

- **Les Marot au cœur de l'évolution du rondeau**

On l'a vu, cette section de rondeaux favorise les liens de Marot avec ses pairs, et ne semble, en apparence, guère se préoccuper des modèles historiques dans le domaine. Alors que Clément, dans le *Temple de Cupido*, les épîtres ou le chant royal, semblait avoir à cœur de revendiquer ses maîtres, il s'abstient de le faire dans le genre pourtant le plus marqué par une histoire mouvante, pratiqué par les plus illustres poètes qui en ont tour à tour infléchi la forme et l'esprit²⁶⁸. Seuls quelques intertextes entre les rondeaux de Jean et des poèmes de Clément rappellent que le fils n'écrit pas sans avoir en tête un modèle paternel. Ainsi la première devise de Clément, « De bouche et cueur », est-elle d'abord le rentrement du rondeau IV du *Doctrinal des Princesses et nobles Dames* de Jean Marot²⁶⁹. Les Marot condamnent tous deux une femme médisante en en faisant une « dague à rouelle » (respectivement rondeaux VI et XXIV de leurs sections consacrées) et composent plus généralement sur « faux rapport » (rondeaux XV et XXV), même s'il s'agit moins ici d'un intertexte que d'un motif courant repris en écho²⁷⁰. Ces intertextes n'ont rien de surprenant dans un genre favorisant les échanges, la circulation des vers et des techniques²⁷¹. Hommage ou concurrence, ces échos placent les poètes sur un pied d'égalité et ne tendent pas vers le discrédit de l'aîné par le plus jeune. Le relevé d'intertextes est finalement assez ténu²⁷² : à

²⁶⁸ Citons avec Daniel Calvez (« La structure du rondeau : mise au point », *The French Review*, vol. 55, n° 4, mars 1982, p. 461-470) et Jacqueline Cerquiglini (« Le rondeau », art. cité) Eustache Deschamps, Guillaume de Machaut, Christine de Pizan ou Charles d'Orléans. Nous reviendrons sur ces évolutions et le sens que l'on peut leur conférer jusqu'aux Marot.

²⁶⁹ On la retrouve encore dans *Le Voyage de Gênes* de Jean Marot lorsque la ville se repentit « de bouche et, comme je croy, de cueur » (*op. cit.*, p. 125) selon l'historiographe.

²⁷⁰ Jean Marot n'est pas le seul auteur dont on peut trouver la trace dans les rondeaux de Clément, mais à chaque fois les références du fils aux poètes passés sont vagues et renvoient plus à une tradition, à des *topoi* établis qu'à une œuvre précise. Citons à titre d'exemple la fameuse image du concours de Blois « Je meurs de soif auprès de la fontaine », qui devient « Aupres de l'eau me fault de soif perir » dans le rondeau XI de *L'Adolescence clémentine* (OP1, p. 137).

²⁷¹ Jean Marot reprend ainsi des motifs ou vers d'un rondeau à l'autre : dans *Le Voyage de Venise*, un rondeau (p. 67) présente le même rentrement (« Au cueur gist tout ») que le rondeau XXII du *Doctrinal* ; le rentrement « D'honneur et los » se retrouve au rondeau XI du *Doctrinal des princesses* et au rondeau XXVII des *Cinquante rondeaux* sur la naissance du Dauphin ; le rondeau XV du recueil figure déjà dans *La Vraye Disant advocate des Dames* (p. 116) ; de façon plus ludique, les réponses de l'honnête dame (rondeaux XVII ou XXI) aux poèmes de l'amant audacieux, dans ces *Cinquante rondeaux*, font écho aux préceptes moraux du *Doctrinal* (sans toutefois que des vers soient directement repris).

²⁷² Les éditeurs Defaux et Mantovani répertorient régulièrement des images ou thèmes qui reviennent des rondeaux du père aux poèmes – chansons, ballades ou épigrammes – du fils (*Les Deux Recueils*, notes

nouveau, Clément n'a sans doute guère intérêt à se présenter comme un copie de son père. Le lien particulièrement fort entre les rondeaux du père et la technique du fils se situe du côté de la poétique.

Alors que la forme des rondeaux de Jean est relativement homogène – tous sont des cinquains, la plupart décasyllabiques²⁷³ –, ceux de Clément sont plus variés, faisant de cette section un laboratoire formel, ce qu'a mis en évidence Vignes dans un article consacré aux rentrements des rondeaux de *L'Adolescence clémentine*²⁷⁴. On trouve ainsi des rondeaux octosyllabiques (V à VII par exemple, ou XXVI, XXXIX à XLI, XLIV), qui sont souvent – mais pas systématiquement – aussi des rondeaux quatrains. Clément emploie aussi des rentrements inférieurs à quatre syllabes (XXVI, XXXIII, L). Le père tendait à la normalisation d'un modèle, celui du rondeau cinquain décasyllabique avec rentrement de quatre syllabes²⁷⁵, qui devient sa marque de fabrique. L'omniprésence des rondeaux aux seuils du *Recueil Jehan Marot* confirme cette interprétation, de même que la relative nouveauté, au tournant du XV^e et du XVI^e siècle, du recours au rentrement plutôt qu'au refrain²⁷⁶. À l'inverse, le fils joue à briser ce cadre par tous les côtés en expérimentant les mètres et les formes. Dès le premier rondeau de *L'Adolescence clémentine*, le rappel de la nécessité de clore et de rentrer ainsi que l'interdiction des vocatifs à titre de rentrement « facile » excluent de fait certains poèmes de Jean du canon que Clément établit. Comment comprendre ces oppositions apparentes de la technique de Clément par rapport à celle de Jean, son maître direct et indéniable modèle de l'époque ? Quel virage aussi subtil qu'irréversible est imprimé au genre du rondeau avec le premier poème manifeste de Clément ?

p. 345-347 et 351 notamment). Sur ces intertextes, voir aussi le relevé de Françoise Joukovsky-Micha dans son article « Clément et Jean Marot » (art. cité).

²⁷³ Même le rondeau-rébus, pour virtuose qu'il soit, se résout en un rondeau cinquain avec rentrement. Dans son étude de ce poème, Armstrong (« Jean Marot's rebus-rondeau : Sense and Space », *Le Moyen Français*, vol. 42, 1998, p. 19-27) souligne d'ailleurs combien l'engagement du lecteur dans le déchiffrement de ce rondeau le rend attentif à la versification, au mètre, rimes et strophes, car sa solution doit les respecter.

²⁷⁴ Jean Vignes, « “Rentrez de bonne sorte” : le rentrement des rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* », *Styles, genres, auteurs*, n° 6, Paris, PUPS, 2006, éd. Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz, p. 41-53.

²⁷⁵ Parmi les cinquante rondeaux publiés en 1533, seuls font exception le rondeau XXXIV au rentrement de deux syllabes et le rondeau XLVIII composé d'alexandrins. En revanche, Badel (« Le rondeau au temps de Jean Marot », art. cité) fait remarquer que Jean Marot a plus volontiers recours à des rimes exceptionnelles que son fils – une variété virtuose en palliant une autre. Il donne comme exemples le rondeau XXXVIII des *Cinquante rondeaux* où figure une équivoque grivoise entre « con tempté » et « contenté » (p. 83, v. 3-4) et le rondeau XIII des « Rondeaux de femmes » (p. 220) où les rimes sont annexées. On peut ajouter à ce relevé le rondeau-rébus, forme extrême de virtuosité technique.

²⁷⁶ Voir Britnell, « Clore et rentrer : the decline of the rondeau » (art. cité) et Badel, « Le rondeau au temps de Jean Marot » (art. cité).

L'hypothèse d'une concurrence entre père et fils ne tient guère. En réalité, Jean et Clément infléchissent la pratique du rondeau dans le même sens, mais avec des moyens différents. Tous deux brisent la circularité du rondeau en concentrant leurs efforts et leur originalité sur le rentrement, et promeuvent ainsi une écriture brillante, spirituelle, qui rend hommage au fonds courtois français et à la capacité d'innovation de cette forme spécifiquement française. Tous deux enfin doivent être lus dans le contexte plus vaste de l'histoire du rondeau afin de mesurer la force de leurs partis pris, la subtilité de leurs innovations et leur respect de l'esprit d'une tradition plutôt que de sa lettre. Cette mise en perspective permettra en outre de concevoir comment les rondeaux de Clément peuvent se distinguer, techniquement, de ceux du père, tout en prolongeant sa réflexion et ses infléchissements du genre.

Prenons à nouveau le premier rondeau de Marot comme point de départ. Derrière l'effet d'autorité qu'il convoie (effet trop grandiloquent pour n'être pas dénué d'humour), Marot énonce deux règles de construction du rentrement : il faut d'une part « cloue[r] tout court, et rentre[r] de bonne sorte », et d'autre part le rentrement ne doit pas être un vocatif. La première de ces règles n'est pas inédite. Dès 1501, l'*Instructif de seconde rhétorique*²⁷⁷ insiste sur le fait que

[...] Chascun couplet porter
Doit sens parfait et suspencer,
Clos et ouvert [...]. (v. 860-862)

Concrètement, il faut que la strophe puisse se lire sans le rentrement mais aussi avec. En 1524-1525, l'anonyme *Art et science de rhétorique* renchérit :

Et est à noter qu'il est expressément décent que tout rondeau, pour le faire parfait, doibt clore et rentrer²⁷⁸ [...].

Suivent des explications techniques sur la taille des strophes et du rentrement. Le précepte de Marot n'est donc pas original (quelle que soit la datation exacte de ce premier rondeau, comprise entre 1515 et 1527), et Marot montre d'emblée qu'il est au fait des plus récentes évolutions techniques de la forme dont il inaugure la section – ce qui doit rassurer un lecteur inquiet de savoir si les *juvenilia* de Clément seront fautives. En quoi ce double impératif de « clore et rentrer » est-il si important pour déterminer la bonne facture d'un rondeau, et pour comprendre les partis pris esthétiques inhérents à sa composition ? Un détour par l'histoire longue et constamment mouvante du rondeau s'impose.

L'évolution du rondeau depuis le XIII^e siècle met en évidence la nouveauté, au début du XVI^e siècle, qui consiste à composer des rondeaux avec rentrement (d'un demi-vers) plutôt

²⁷⁷ *La Muse et le compas*, op. cit., p. 98.

²⁷⁸ *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, op. cit., p. 287.

qu'avec un refrain formé à partir de la première strophe complète ou seulement de son premier vers. Calvez et Cerquiglini²⁷⁹, étudiant l'histoire du rondeau du Moyen Âge à la Renaissance, insistent tous deux sur l'évolution du refrain au rentrement comme clé pour comprendre l'esthétique et les usages du rondeau. Dès la fin du XIV^e siècle et durant le XV^e siècle, la nature musicale du rondeau s'efface au profit de son aspect lyrique : les rondeaux de Guillaume de Machaut sont de moins en moins mis en musique, tandis que ceux de Deschamps, Froissart, Christine de Pizan ou Charles d'Orléans ne le sont pas. Ce dernier compose d'ailleurs des poèmes de structure comparable aux rondeaux qu'il appelle « chansons », et qui sont seuls mis en musique²⁸⁰. Clément Marot a sans doute ce modèle en tête lorsqu'il sépare, dans son *Adolescence Clémentine*, rondeaux et chansons. En effet, comme l'a remarqué Mantovani²⁸¹, dans la section consacrée aux chansons de *L'Adolescence*, la première pièce²⁸² (qui succède immédiatement aux rondeaux dans les *Œuvres* de 1538) s'apparente d'abord à un rondeau avant d'évoluer différemment, de façon presque déceptive pour un lecteur qui semblait avoir reconnu une forme familière :

Plaisir n'ay plus, mais vy en desconfort,
 Fortune m'a remis en grand douleur :
 L'heur que j'avoys, est tourné en malheur,
 Malheureux est, qui n'a aucun confort.

Fort suis dolent, & regret me remord,
 Mort m'a osté ma Dame de valeur,
 L'heur que j'avoys, est tourné en malheur :
 Malheureux est, qui n'a aucun confort.

Valoir ne puis, en ce Monde suis mort,
 Morte est m'amour, dont suis en grand langueur,
 Langoureux suis plein d'amere liqueur,
 Le cueur me part pour sa dolente mort.

En faisant revenir deux mêmes vers à la fin des deux premières strophes (sur trois), cette chanson évoque lointainement la forme du rondeau avec refrain. Mais la troisième strophe, au terme de laquelle ce souvenir, ou cette attente, sont déçus²⁸³, signale que la forme poétique est bien

²⁷⁹ Calvez, « La structure du rondeau... » et Cerquiglini, « Le rondeau », art. cité.

²⁸⁰ Voir les intitulés, parfois confus, des poèmes dans *Le Livre d'Amis : Poésies à la cour de Blois (1440-1465)*, éd. Virginie Minet-Mahy et Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Champion, 2010.

²⁸¹ « Sur le rondeau dit "parfait" de Clément Marot », *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, *op. cit.*, p. 59-77.

²⁸² *OP1*, p. 179.

²⁸³ En réalité, Marot trompe cette attente pour en combler une autre : celle de la rime annexée (qui se fait même enchaînée aux vers 3-4, 7-8, 9-10 et 10-11 et fratrisée aux vers 11-12). Ainsi, après « langueur » au vers 10 il choisit de faire primer la cohérence poétique en amorçant le vers suivant par une rime enchaînée (avec « langoureux ») et non en faisant revenir un refrain (qui commence par « L'heur ») qui aurait mis un terme à cette démonstration de virtuosité.

différente, et que la séparation des poèmes en deux sections distinctes repose sur des critères intrinsèquement poétiques et non simplement sur la présence d'une partition musicale associée aux vers²⁸⁴. Marot renvoie discrètement à la longue tradition d'une forme (le rondeau) qui ne sera ensuite plus représentée dans ses œuvres, mais dont l'héritage est semble-t-il réinvesti dans d'autres formes. De musical, le rondeau est devenu écrit ; de lyrique, il deviendra bientôt épigrammatique.

Cette évolution se noue autour de la forme et du rôle assigné au retour du ou des premiers vers. Dans les chansons de Charles d'Orléans, la strophe servant de refrain est entièrement reprise, tandis que dans ses rondeaux, seul le premier vers de la première strophe revient en écho. Cette pratique trouve peut-être sa source dans les usages des scribes, explique Calvez, qui copiaient les refrains dans les manuscrits en ne notant que le premier vers, les autres étant sous-entendus ou appelés par la note « etc.²⁸⁵ ». Mais à partir du XV^e siècle, et avec Christine de Pizan, alors que le refrain était jusqu'alors autonome, le vers inscrit devient de plus en plus étroitement dépendant (sémantiquement et syntaxiquement) de la strophe précédente. Cette innovation de Christine de Pizan plaît, et peu à peu le refrain est même parfois réduit à quelques mots ou au premier mot : c'est ainsi que naît le rentrement. Il n'apparaît, à la place du refrain, que progressivement dans les arts de seconde rhétorique, au XV^e siècle, ce qui souligne la lenteur de l'évolution, comme son caractère irrémédiable : ainsi trouve-t-on des remarques ou des exemples portant sur le rentrement dans *Le Doctrinal de la seconde rhétorique* de Baudet Herenc (1432) et *L'Art de rhétorique* de Molinet (1482-1493). Le rentrement s'impose définitivement au XVI^e siècle et est précisément décrit dans *L'Instructif de seconde rhétorique* (1501), *L'art et science de rhétorique* (1524-1525) mais aussi dans *L'Art poétique françois* de Sébillet²⁸⁶ (1548). Ce dernier distingue d'ailleurs l'usage

²⁸⁴ Dans son article « Autour de Clément Marot et de ses musiciens » (*Revue de Musicologie*, n° 33, décembre 1951, p. 109-119), François Lesure rappelle que toutes sortes de poèmes de Marot ont été mis en musique au XVI^e siècle : des chansons et épigrammes en premier lieu, mais aussi des rondeaux, ballades, fragments d'épître ou d'élégies, des sonnets, étrennes et même une épitaphe. Par ailleurs, dans son article sur les rondeaux de Charles d'Orléans, Defaux (« Charles d'Orléans ou la poétique du secret : à propos du rondeau XXXIII de l'édition Champion », *Romania*, 93, 1972, p. 194-243) ajoute que cette différence de traitement entre rondeaux et chansons s'accompagne d'une opposition entre secret du rondeau et ornement ou divertissement de la chanson. Cette opposition s'incarne selon le critique dans la reprise d'un ou deux vers au refrain : la première option charge le poème de plus d'interprétations latentes, tandis que la seconde le fige. Clément applique une distinction comparable entre ses rondeaux et ses chansons, mais ce sont plutôt les chansons, à l'image de ce premier exemple, qui sont porteuses de potentialités poétiques et esthétiques.

²⁸⁵ On trouve encore cette notation dans des imprimés du XVI^e siècle, et notamment dans la première chanson de *L'Adolescence clémentine* telle qu'elle figure dans l'édition Roffet de 1532.

²⁸⁶ Voir à nouveau Defaux (« Charles d'Orléans ou la poétique du secret », art. cité) pour un examen minutieux des théories alors confuses sur le refrain et le rentrement : ce n'est pas parce qu'un art de

des refrains chez les « vieux Poètes » de celui du rentrement de la part de ses contemporains « fâch[és] de tant de longue redite²⁸⁷ ». Admirateur de Clément Marot, Sébillet remonte pourtant jusqu'à Jean pour déterminer l'origine de cet usage moderne et heureux.

LE RENTREMENT DANS LE RONDEAU CINQUAIN

L'avènement du rentrement s'accompagne de la disparition progressive du rondeau simple au profit du rondeau cinquain. Le rondeau simple ne présentait que cinq vers différents (structurés en ABaAabA). Alors que le refrain n'est plus réduit qu'à quelques syllabes, les strophes s'étoffent et préservent l'épaisseur du poème : apparaissent des rondeaux tercets, quatrains ou cinquains (nommés d'après le nombre de vers dans la première et la troisième strophe, étant entendu que la seconde en comporte la moitié), mais c'est le cinquain (de structure Aabba aabA aabbaA donc) qui s'impose progressivement. On peut mesurer cette évolution à partir des traités de seconde rhétorique : si Molinet et ses prédécesseurs évoquent d'abord le rondeau simple avant de présenter, éventuellement, ses variantes étoffées, *L'Instructif* quant à lui énumère et exemplifie les différents rondeaux selon leur nombre de vers, dans l'ordre et sans établir de hiérarchie²⁸⁸. Sébillet en revanche, qui prend ses exemples chez les Marot, donnera la primauté au rondeau cinquain, signe que ce modèle ne s'impose qu'au début du XVI^e siècle et doit beaucoup aux recueils des Marot. À cet égard en effet, les « cinquante rondeaux » de Jean, ainsi que ceux du *Doctrinal des princesses*, composés en cinquains avec rentrement, apparaissent comme l'aboutissement d'une évolution de longue date, mais aussi, par la régularité de ce modèle, concourent à fixer un usage qui n'était alors qu'un possible dans l'histoire du rondeau²⁸⁹. Or Clément, bien qu'il écrive majoritairement des rondeaux cinquains, compose également un nombre non négligeable de rondeaux quatrains. L'un d'entre eux, « A ung Poète ignorant », hésite même entre refrain et rentrement :

Il n'a cervelle, ne cerveau :
C'est pourquoy, si hault crier j'ose,
Qu'on meine aux champs ce Coquardeau.

seconde rhétorique présente un rentrement que la conception de son auteur est claire, mais il se fait le reflet d'usages poétiques en transition, encore en cours de définition.

²⁸⁷ *Art poétique françois, op. cit.*, p. 124-125.

²⁸⁸ Dans ce relevé, font exception *Le Doctrinal de la seconde rhétorique* de Baudet Herenc qui présente d'abord les cinquains et quatrains avant de revenir sur un exemple de rondeau simple, ainsi que *L'art et science de rhétorique*, qui, quoique datant du premier quart du XVI^e siècle, tire ses remarques sur le rondeau en grande partie du traité de Molinet, et ne permet guère de mesurer l'évolution du rondeau simple au cinquain.

²⁸⁹ Si le rondeau disparaît après *L'Adolescence clémentine* et avec la Pléiade, ses réminiscences au XVII^e siècle (Voiture) ou au XIX^e siècle (Théodore de Banville) ne feront réapparaître que ces formes de rondeau cinquain, pourtant récent et peu représentatif de toute l'histoire du rondeau.

S'il veut rien faire de nouveau,
Qu'il œuvre hardiment en Prose
(J'entends s'il en sçait qualcque chose)
Car en Rime ce n'est qu'un veau,
Qu'on meine aux champs. (v. 5-12)

Le changement de nature de la conjonction « que » (cheville de l'impératif ou pronom relatif) interdit dans le second cas la reprise complète du refrain. Faut-il interpréter cette surprenante irrégularité comme un retour en arrière théorique prouvant que les usages sont encore loin d'être fixés²⁹⁰ ? Ou bien, dans cette variété formelle, Clément met-il l'accent sur un autre aspect de l'évolution du rondeau, qui concerne moins sa technique que son esprit ? À moins que le poète de Cahors ne se moque de son interlocuteur – et un peu de lui-même, en tant que donneur de leçons – en commettant précisément une grossière erreur de construction et en suivant, à l'échelle d'un seul poème et comme « ung veau », une évolution du refrain au rentrement dont il ne comprendrait pas la teneur. Quoi qu'il en soit, et comme souvent chez Clément, le respect de la tradition s'accompagne d'innovations qui ne la remettent pas en question mais au contraire la prolonge, en font ressortir des potentialités latentes.

Du rondeau simple avec refrain au rondeau cinquain à rentrement, la forme gagne en épaisseur ce qu'elle perd en circularité. À la faveur du raccourcissement du vers faisant retour, le rondeau se fait aphoristique ou, pour le dire en termes non plus rhétoriques mais poétiques, épigrammatique. De lyrique, il devient aussi volontiers moral, comme l'illustrent les poèmes du *Doctrinal des Princesses*, où le rentrement est au service de l'édification morale des destinataires. Les rentrements de ce recueil fonctionnent souvent comme de petits préceptes à suivre (« En faictz et dictz » dans le rondeau X), ou bien comme une illustration, parfois métaphorique, de la vertu exposée en titre (il convient « D'éviter Oisiveté » « Plus que poison » au rondeau XIII, ou « D'estre bon exemple aux autres » afin d'être imité « Comme ung myroir » au rondeau XIV²⁹¹). Ils peuvent servir de devise : « De bouche et cueur » (rondeau IV) a été utilisé de cette façon par

²⁹⁰ De nombreux rentrements des « cinquante rondeaux » de Jean sont de courtes phrases juxtaposées à la strophe précédente, autonomes et qui fonctionnent finalement (syntaxiquement du moins) comme un refrain écourté : cela concerne les rondeaux VII, XXII, XXIII, XXIV, XXVI, XXXVI et XLII. Dans ce rondeau VII, Clément semble mettre en exergue la facilité et les limites de ce procédé refusant de prendre parti pour l'une ou l'autre esthétique. Il n'y recourt d'ailleurs que très peu, dans les rondeaux VI (qui est une réécriture d'un rondeau paternel) et XXIII. Dans « Le rondeau renaissant et son *épistémè* : syntaxe, sémantique et rime dans les rondeaux de Jean Bouchet et Clément Marot » (*Le Français préclassique*, 2011, XIII, p. 115-171), Philippe Delosse explique que ces rentrements sous forme de proposition indépendante s'ajoutent au couplet plus qu'ils ne s'insèrent, d'où leur (trop grande) facilité. Aussi sont-ils peu présents chez Clément, quoique plus nombreux chez Bouchet.

²⁹¹ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 12-13.

Clément, tandis que « Ne trop ne peu » (rondeau VIII²⁹²) est celle de Jean. Clément compose ainsi un rondeau « Sur la devise de Madame de Lorraine : Amour, et foy²⁹³ » (LXI). En 1517, Jean Bouchet publie un *Chappelet des Princes*, dans lequel cinquante rondeaux exposent les valeurs que le prince doit respecter et lui donnent des conseils moraux. L'écriture rapprochée²⁹⁴ de ces deux recueils de rondeaux édifiants met en exergue le virage dogmatique pris par un genre alors essentiellement lyrique, alors que sa forme se modifie en profondeur et favorise ces nouveaux énoncés.

Par ailleurs, Jennifer Britnell²⁹⁵ remarque qu'entre 1517 et 1525, Bouchet corrige son *Chappelet des Princes* afin que sa facture réponde plus rigoureusement à la double exigence de « clore et rentrer ». Ces corrections permettent de dater assez précisément la période où s'impose ce double impératif. En quoi consiste cette règle et comment Marot se situe-t-il par rapport à elle ? Le poète de Cahors, qui compose ses rondeaux pour la très grande majorité entre 1515 et 1527, est tout à fait contemporain de l'émergence de cette règle. Mais il perçoit peut-être avec plus d'acuité que ses devanciers théoriciens les implications poétiques profondes de ce nouveau rôle du rentrement, tel qu'il l'expose dans son premier rondeau :

Et de la fin quelque bon propos sorte,
Clouez tout court, rentrez de bonne sorte [...]. (v. 12-13)

Marot en effet oppose plus que jamais la clôture (« tout court ») et l'ajout surnuméraire du rentrement, tant du point de vue de la versification (car le rentrement ne s'inscrit pas dans le schéma des rimes qui définit la strophe) que de la syntaxe. Or cette opposition tranchée doit être au service de la qualité du rondeau, dont la réussite consiste désormais à s'accommoder de cette opposition pour mettre en avant une pensée subtile, surprenante, un trait d'esprit (« quelque bon propos ») que le diligent lecteur ne manquera pas de goûter²⁹⁶. Peut-on conclure que l'engagement du lecteur, invité à lire et interpréter la strophe avec et sans le rentrement, et ce dernier selon différents sens, rejoue les dialogues constitutifs du genre du rondeau à une échelle plus vaste –

²⁹² *Ibid.*, p. 9.

²⁹³ *OP1*, p. 173.

²⁹⁴ Il est difficile de dater le *Doctrinal des Princesses* de Jean Marot, et les éditeurs hésitent encore à en situer la rédaction au règne de Louis XII ou de François I^{er} (*Les Deux Recueils*, *op. cit.*, notes p. 260-262).

²⁹⁵ Britnell, « *Clore et rentrer* : the decline of the rondeau », art. cité. L'expression qui figure au titre de cet article est d'ailleurs un impératif de Jean Bouchet exprimé dans le *Chappelet des Princes*.

²⁹⁶ Dans une étude comparative des rondeaux de Clément Marot et de Bouchet, Philippe Selosse (art. cité) remarque que les rentrements faisant intervenir une syllepse de l'une à l'autre strophe sont bien plus présents chez Clément que chez Bouchet (lequel toutefois en double le nombre dans sa réécriture du *Chappelet des Princes* en 1525), signe de l'élégance du tour marotique.

non plus un cercle de poètes mais tout lecteur ? Pour Defaux²⁹⁷, le rentrement joue désormais des « décalages entre clôture prosodique et ouverture syntaxique », pour faire de cette forme fixe « une matrice de virtualités textuelles », qui appelle donc une réflexion du lecteur. À l'orée de sa section consacrée aux rondeaux, Clément se montre particulièrement au fait des dernières évolutions du genre et manifeste une compréhension aigüe de leur esprit. Et comme la théorie s'accompagne nécessairement de la pratique, à l'instar de *l'Instructif* qui joignait l'exemple à l'énoncé de la règle, Marot propose un rondeau qui se termine par une pointe reposant sur la clôture de la dernière strophe et l'ajout d'un rentrement au sens légèrement modifié. En effet, de l'un à l'autre rentrement, la nature et la fonction de « ung » passent de déterminant indéfini à adjectif numéral : alors que le premier rentrement renvoie à n'importe quel rondeau, le second pourrait se gloser « En ung [seul] rondeau ». Marot manifeste son talent à modifier subrepticement le sens du rentrement – et se fait véritablement « Maistre » dès le premier rondeau ; il exploite pour ce faire la règle de « clore et rentrer » exprimée à la toute fin de son poème. Si la dernière strophe paraît complètement close après « certainement », néanmoins le lecteur attend le rentrement, mais il reste surpris par le nouveau sens que celui-ci a pris, et qui est précisément souligné par son caractère syntaxiquement surnuméraire.

Jean Marot, en imposant le modèle du rondeau cinquain avec rentrement, n'a pas encore la rigueur qui sera celle de son fils à l'égard du rapport du rentrement à la strophe – indépendant du point de vue de la syntaxe, mais surcroît sémantique dans lequel réside tout l'intérêt du poème. En effet, pour que le rondeau se fasse démonstration de virtuosité spirituelle, il faut écarter les rentrements « faciles », reposant sur des chevilles énonciatives telles les coordinations ou les interjections. *L'Instructif de seconde rhétorique* interdit ainsi les rentrements reposant sur des coordinations :

Par *et*, par *mais*, *doncques*, *car*, *quant*,
 Ne se doit rondeau commencer.
 Qui ne sçet son fait dispenser

²⁹⁷ « Charles d'Orléans ou la poétique du secret », art. cité. Defaux montre combien le poète exploite la richesse d'un refrain rattaché à la strophe tout en restant indépendant, qui permet différentes lectures selon la structure strophique ou rimique adoptée. Par ailleurs, les rondeaux de Charles d'Orléans comportaient des refrains faisant revenir l'intégralité du premier vers (tout en ne notant que le ou les premiers mots suivis de « etc. »). Pourtant, lorsque des exemples sont recopiés par l'auteur anonyme de *L'art et science de rhétorique*, explique Calvez (art. cité), certains rondeaux sont copiés en réduisant ce refrain à un rentrement. Cela souligne combien l'esthétique de Charles d'Orléans est au tournant de cette évolution et combien sa pratique du refrain annonce le rôle qui sera assigné au plus bref rentrement.

Et bien conclurre et compasser,
Ou de plait faudra ou de cant²⁹⁸.

Fabri, lorsqu'il reprend les préceptes de l'Infortuné dans son *Grant et vray art de pleine rhétorique*, augmente la liste des conjonctions interdites, se fondant peut-être sur une édition fautive de l'*Instructif*²⁹⁹. Ces chevilles faciles nuisent au plaisir du poème et trahissent l'incapacité du poète. Or Jean y a encore recours et même Clément, dans une moindre mesure³⁰⁰. Mais le poète de Cahors surenchérit par rapport à ses prédécesseurs en interdisant dans son premier rondeau les rentrements sous forme de vocatifs :

En ung Rondeau sur le commencement
Ung vocatif, comme maistre Clement,
Ne peult faillir rentrer par Huys, ou Porte [...] (v. 1-3)

D'apparence plus anecdotique, ce précepte constitue un raffinement de l'impératif de clore et rentrer, et écarte une nouvelle solution de facilité. Si à Clément peut revenir la paternité de cette règle précise (que d'ailleurs il ne suit pas toujours³⁰¹), à nouveau il n'est pas le premier à avoir interdit des rentrements trop faciles – ce qu'il rappelle lui-même en invoquant l'autorité des « plus sçavans Poètes » (v. 4).

L'examen des rondeaux de Cretin insérés dans ses déplorations est révélateur de l'évolution du rentrement vers un rétrécissement des possibilités admises de sa nature ou sa fonction. En effet, sur les quatre rondeaux figurant dans la *Déploration sur le trespas de feu Okergan* de 1497, trois présentent un rentrement qui est soit une petite phrase (« C'est Okergan » ou « Plorer le fault »), soit un vocatif (« Musiciens »). En revanche, sur les neuf rondeaux de la *Plainte sur le trespas de Byssipat*³⁰², on ne relève pas de rentrement sous forme de proposition complète et seulement un seul vocatif (« Bons auditeurs »). De toute évidence, Clément entérine un usage qui s'est progressivement mis en place à la génération précédente. Le surcroît de rigueur que Clément

²⁹⁸ *La Muse et le compas*, *op. cit.*, p. 98, v. 853-857. Defaux donne dans ses notes (*OP1*, p. 526) une version différente de ce poème, extrait d'un traité par ailleurs souvent recopié et altéré. Nous avons préféré suivre la leçon de la première édition, utilisée par Emmanuel Buron, Olivier Halévy et Jean-Claude Mühlethaler.

²⁹⁹ « Par et / pour / mais / donq / par / car quant / Ne se doit rondeau commencer. » (*Le grant et vray art de pleine rhétorique*, Rouen, S. Gruel, 1521, f. xxiiii r^o). Jean Marot ne semble pas s'être interdit de recourir à des rentrements commençant par « par » ou « pour ». Quant à Clément, il en donne quelques exemples (rondeaux LIII, XVII et XVIII – les rentrements de ces derniers rondeaux étant d'ailleurs définis par Clavier). Ce relevé révèle probablement un durcissement des usages de Jean à Clément Marot, reflété dans *L'Instructif* et sa réécriture/correction.

³⁰⁰ Le respect ou non de cette composition stricte du rentrement est peut-être un indice permettant d'attribuer aux rondeaux une date plus ou moins précoce de rédaction.

³⁰¹ Citons de *L'Adolescence clémentine* le rondeau XXV ou est interpellée « Faulse Fortune » (*OP1*, p. 147) mais aussi, chez Jean, les rondeaux XXVIII et XLIV des « cinquante rondeaux » (*Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 77 et 86-87).

³⁰² *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 63-66 et 80-88.

ajoute à la composition du rentrement importe donc autant que sa proclamation et illustration dans les premiers rondeaux de sa section – le reste est, on l’a vu, un peu plus flottant, ce qui s’explique sans doute par des dates de compositions différentes, étant avéré que la section des rondeaux n’est pas construite chronologiquement mais par massifs thématiques ou formels. Les règles de composition du rentrement, telles qu’elles sont exprimées et illustrées par Clément, déterminent moins une perfection formelle qu’elles ne sont le reflet d’une esthétique promouvant l’*inventio* (le terme revient aux vers 6 et 7) du poète, canalisée et reflétée par la rigueur de la *dispositio*, ainsi que l’*elocutio*, catégories qui intéressent avant tout les traités de seconde rhétorique, avant que les arts poétiques du milieu du XVI^e siècle ne rééquilibrent les mesures. Dans ce premier rondeau « responsif », Marot est résolument à la croisée des usages. Pour Britnell³⁰³, ce durcissement de la règle de composition du rondeau, accompagnée d’illustrations virtuoses au début de la section de *L’Adolescence clémentine* est la cause directe de la disparition de ce genre :

He [Clément Marot] must have been the despair of his imitators, and it seems likely that the double constraint of “clore et rentrer”, which made it extremely difficult to construct a rondeau without choosing a colourless refrain, was one of the factors in the abrupt decline of the genre. (p. 291)

Il y a sans doute un lien de cause à effet entre le durcissement de la poétique du rondeau et sa disparition progressive des recueils poétiques de la première moitié du XVI^e siècle, avant même que la Pléiade n’en fasse une « episserie³⁰⁴ » dénuée d’intérêt. Mais nous préférons envisager l’extinction du rondeau non par faute d’écrivains étant encore capables d’en écrire, maîtrisant sa technique toujours plus exigeante, que parce que son esprit, l’*inventio* qui est à présent au cœur de l’esthétique du rondeau, est désormais mieux incarné dans de nouvelles formes perçues, à l’instar du rondeau, comme spécifiquement françaises : le huitain et le dizain³⁰⁵. Il n’est à ce titre pas anodin que dans *L’Adolescence clémentine* de 1532, « Huiet Dizains », « Cinq Blasons » et « Six

³⁰³ « Clore et rentrer : the decline of the rondeau », art. cité.

³⁰⁴ Tel est le célèbre mot de Du Bellay dans son manifeste (*Deffence, et illustration de la langue françoise, op. cit.*, Livre second, chap. III, « Quelz genres de Poëmes, doit elire le Poëte François », p. 54).

³⁰⁵ À la génération suivante, le rondeau sera triplement caduc et condamné. D’une part, en tant que forme lyrique à refrain, il favorise le retour du même alors que le principe de dissimilation des rimes et des strophes s’impose en poésie (voir Francis Goyet, « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la Grande Rhétorique », dans *Le Sonnet à la Renaissance : Des origines au XVII^e siècle*, éd Y. Bellenger, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988, p. 31-41). Dans son utilisation morale, illustrée par Jean Marot et par Bouchet, il manque de l’éclat prôné par les poètes de la Pléiade. Dans son utilisation épigrammatique enfin, favorisant la pointe et l’utilisation astucieuse du rentrement, non seulement il est remplacé par l’épigramme par Clément lui-même, mais en outre Du Bellay vilipende précisément ce souci unique de la pointe dans sa *Deffence* (« Jéte toy à ces plaisans Epigrammes, non point comme font au jourd’huy un tas de faiseurs de comtes nouveaux, qui en un dizain sont contens n’avoir rien dict qui vaille aux IX. premiers vers, pourveu qu’au dixiesme il y ait le petit mot pour rire », *op. cit.*, p. 54). Trop brillant ou trop terne, trop soumis au *docere* ou à sa pointe finale, le rondeau ne sait plus incarner la vraie « poésie ».

envoys³⁰⁶ » succèdent aux rondeaux, et non les chansons. Ces poèmes ne rejoindront les livres d'épigrammes des *Œuvres* de Clément Marot qu'en 1538.

En somme, de Machaut aux Marot, en passant par Charles d'Orléans, le rondeau présente une histoire aussi riche que mouvante, qui témoigne de l'appropriation renouvelée par les poètes de cette forme à la fois codifiée mais aussi ouverte aux développements et inflexions. Les quelques rappels qui précèdent nous ont semblé nécessaires pour comprendre exactement les préceptes cités dans le premier rondeau de Clément et mesurer précisément la part de reprise ou d'originalité dans chacun d'entre eux. Alors qu'il manifeste son autorité de poète à l'orée de sa section, Clément établit, comme ses aînés, les règles qui définiront sa pratique du rondeau. Ce faisant il s'approprie le genre d'une façon qui prolonge l'inflexion amorcée par son père, en particulier son attention au rôle du rentrement, duquel dépend toute l'esthétique du poème. En réduisant le refrain à quelques syllabes, Jean encourage une lecture brillante de ses poèmes, à des fins d'abord édifiantes mais surtout divertissantes, ce qu'illustre de façon extrême le rondeau rébus, où le lecteur doit plus que jamais lire et relire le poème tel qu'il est figuré sur la page pour le comprendre. Clément, en mettant à son tour l'accent sur la pointe du rondeau et en ne le caractérisant plus que par cet esprit incarné dans la rigueur du rentrement, favorise encore des lectures moins lyriques que divertissantes, spirituelles (tout en ayant malgré tout souvent recours aux *topoi* de la lyrique courtoise voire pétrarquiste). Il se défait d'autres contraintes formelles, revient à des usages anciens du rondeau et se plaît ainsi à introduire de la variété là où les pratiques auraient pu se figer, à travers une plus grande diversité de longueur des strophes et des mètres de ses rondeaux, qui s'oppose au modèle quasi unique offert par Jean. Cette position « au confluent de la tradition et de l'invention », pour reprendre le titre d'un article de Marie-Françoise Notz³⁰⁷, nous semble moins être le fruit de l'époque à laquelle appartenait Marot, d'une transition poétique imparfaite entre Moyen Âge et Renaissance, que le résultat de choix esthétiques savamment orchestrés dans le but de développer une poésie proprement française, qui ne rompt pas avec ses racines, mais qui revendique sa noblesse et fait briller ses spécificités. En proposant un modèle formel quasi unique, Jean Marot verrouille la *dispositio* du rondeau, mais accorde encore toute liberté à l'*elocutio* en autorisant des rentrements que son fils (entre autres) interdira. Au contraire, Clément verrouille dès son premier rondeau l'*elocutio* pour canaliser l'attention du poète sur l'*inventio*, et libère à nouveau la *dispositio*, peut-être pour compenser la pauvreté menaçante de l'*elocutio* par un principe de variété, peut-être aussi pour souligner par des choix

³⁰⁶ *L'Adolescence clementine. Autrement, les Oeuvres de Clement Marot de Cabors en Quercy, Valet de Chambre du Roy, composees en leage de son Adolescence*, Paris, Roffet, 1532, f. aiii r^o.

³⁰⁷ « Ballades et rondeaux dans *L'Adolescence clementine* : au confluent de la tradition et de l'invention », *Clément Marot. À propos de L'Adolescence clementine, op. cit.*, p. 7-18.

formels issus du Moyen Âge en quoi sa poétique, dans sa lettre comme dans son esprit, se conçoit comme une somme des spécificités françaises bien entendues. Pour le dire autrement, Clément innove, et c'est en cela qu'il salue et perpétue une tradition de plusieurs siècles, qui est aussi une histoire familiale.

- **Un cas particulier : le rondeau parfait**

Le rondeau parfait est une forme spécifiquement marotique en ce que seuls Jean et Clément en ont écrit. Celui de Clément apparaît à la suite de ses rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* de 1538³⁰⁸ : alors que son père est mort depuis longtemps, il semble lui rendre hommage en intégrant à ses œuvres une pièce de facture familiale.

DÉFINITIONS DU GENRE

Le titre même de «rondeau parfait» est une invention du fils : les éditeurs (Lenglet du Fresnoy en 1731, puis Defaux et Mantovani en 1999) l'ont postérieurement appliqué aux poèmes de Jean présentant la même structure, qui n'avaient jusque là pas été imprimés. Ce titre adopté par Clément reste quelque peu mystérieux : pour Defaux³⁰⁹, le «Rondeau parfait. A ses Amys apres sa delivrance» serait précisément «parfait» en raison de la strophe finale, surnuméraire si l'on considère qu'à un vers du premier quatrain correspond seulement une strophe, ce qui constituerait un rondeau de cinq strophes et non six. Ou bien «parfait» aurait le sens d'«achevé» et le titre de ce poème renverrait à sa chronologie concrète d'écriture (hypothèse que la pause syntaxique entre «parfait» et «A ses amys», dans le titre tel qu'il apparaît en 1538, dément quelque peu). On ne sait si, dans le titre de Clément, «parfait» renvoie à la forme particulière du poème ou à son contenu. Defaux et Mantovani précisent dans les notes de leur édition des rondeaux parfaits de Jean³¹⁰ que cet intitulé vient peut-être d'une remarque de Sagon se moquant de l'absence de prix remporté à Rouen par son concurrent à la cour de François I^{er} («Marot ne fait oncques un chant royal parfait à Rouen au Puy») : le poète répondrait à cette attaque en intitulant ainsi un rondeau particulièrement élaboré, et qui exprime sa liberté après avoir été faussement accusé d'hérésie (notamment par Sagon). Enfin Mantovani³¹¹ rappelle que selon Fabri, juge aux Puits de Rouen et théoricien, un rondeau a un sens parfait (c'est-à-dire

³⁰⁸ Sa première publication est cependant antérieure, car le rondeau parfait figure à la fin d'une édition d'œuvres inédites de Marot par Roffet, en 1534, intitulée *Le Premier Livre de la Metamorphose d'Ovide. Translate de Latin en François par Clement Marot de Cabors en Quercy, Vallet de chambre du Roy. Item certaines œuvres qu'il fait en prison, non encores imprimez [...]*.

³⁰⁹ Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence, *op. cit.*, p. 67-69.

³¹⁰ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 472-473.

³¹¹ « Sur le rondeau dit "parfait" de Clément Marot », art. cité.

complet) lorsqu'il peut se lire à la fois sans et avec rentrement : le dernier rondeau de *L'Adolescence clémentine* de 1538 ferait donc écho au premier en rappelant l'impératif de clore et rentrer. Aux seuils d'une des sections les plus techniques et les plus riches de positionnements poétiques, Clément manifeste sa maîtrise encore dans la droite lignée des œuvres de son père.

Dans chacune des sections de rondeaux du père et du fils, le rondeau final se veut une apothéose, à la limite du genre³¹² mais révélant ainsi une poétique ludique, sollicitant l'engagement du lecteur pour l'un (avec le rondeau-rébus), présentant un mélange de circularité, de tradition et de libération pour l'autre (à travers la reprise de chaque vers du premier quatrain et l'ajout d'une strophe supplémentaire dans le rondeau parfait). Dans les deux cas, l'émulation et l'exploration poétiques sont des attitudes caractéristiques de la poésie des Rhétoriciens. L'esprit de cette compétition (qu'il s'agisse de jeux collaboratifs, de saines émulations ou rivalités intergénérationnelles), à la limite, n'importe guère : il ne nous a pas semblé que les Marot mettaient en scène, dans ces sections, d'entraïdes ou de luttes particulières. Comment donc comprendre cette forme qui reste un hapax marotique, et comment interpréter la réécriture profane, par Clément, des rondeaux parfaits chrétiens de Jean ?

Chez les deux Marot, le rondeau parfait est un poème composé de six quatrains décasyllabiques structurés par des rimes croisées (deux rimes pour l'ensemble du poème). Les quatre vers mettant un terme aux strophes 2 à 5 sont repris, dans l'ordre, au premier quatrain ; la dernière strophe présente quant à elle un rentrement basé sur le début du premier vers du poème. Sébillet, qui décrit le rondeau parfait dans son *Art poétique françois*³¹³, le présente comme un « rondeau redoublé » en raison de son grand nombre de vers par rapport aux autres rondeaux qu'il a présentés (les simples, quatrains et cinquains, qu'il appelle « doubles »). S'efforçant de généraliser le principe de composition d'un rondeau parfait à partir du seul exemple de Marot, il en devient confus :

Il y a une autre espèce de Rondeau dit parfait, ou redoublé, à cause que de moitié ou plus il surmonte le double en nombre de vers et de reprises, et se fait ou du simple ou du double, en sorte qu'il admet autant de coupletz qu'il y a de vers au premier couplet.

Sébillet se trompe dans le décompte des strophes du rondeau parfait et suppose qu'il existe d'autres façons de faire des rondeaux parfaits que l'exemple fourni par les Marot. Peut-être aussi

³¹² Dans son article « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison » (art. cité), Mireille Huchon détaille la façon dont les poèmes de « la prise » mettent un terme aux sections de *L'Adolescence clémentine* en proposant une réflexion sur les genres, au détriment de leur référentialité.

³¹³ *Art Poétique François*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 127-128.

que sa description confuse vise à rapprocher le rondeau parfait d'autres formes médiévales, et notamment de la palinode (ou taille palernoise, ou palmodie), que Molinet³¹⁴ décrit ainsi :

Respons en taille palernoise est une espece de rhetorique à maniere de chant ecclesiastique où plusieurs membres se rejettent ou corps principal.

De la définition de Molinet, on retient le sujet religieux et la reprise de vers de la première strophe dans les autres strophes du poème. Toutefois, il ne donne pas de principe réglant le retour de ces vers, et l'exemple qu'il propose montre que ces vers peuvent revenir de façon plus ou moins régulière dans le corps du poème. En d'autres termes, si Jean Marot s'inspire effectivement de la palinode pour ses rondeaux parfaits chrétiens, il en systématisé la forme sur le modèle du rondeau. Sébillet est sans doute sensible à ce geste de systématisation d'un genre médiéval souple lorsqu'il décrit de façon générale les principes de composition de différentes sortes de rondeaux parfaits, alors qu'il n'en connaît qu'un seul exemple. Cela expliquerait aussi pourquoi il ne donne d'exemple que de Clément tout en suggérant qu'il pourrait en citer bien d'autres de factures diverses³¹⁵. Quoi qu'il en soit, Sébillet a bien compris la position éminente que Clément donne au rondeau parfait en le plaçant à la fin de sa section de rondeaux, et, qu'il connaisse ou non les rondeaux parfaits de Jean³¹⁶, il perçoit cette forme comme relevant d'un passé valorisant les prouesses techniques et les vers faisant retour par opposition à une esthétique présente moins lourde d'artifices et plus volontiers tendue vers sa fin :

Ce Rondeau était estimé souverain entre les anciens, et pourtant appelé parfait : aujourd'hui peu usité entre les nôtres, qui reçoivent et usurpent le double de treize vers avec reprise d'hémistiche pour le meilleur, mieux sonnante, et plus gracieux. (p. 113)

³¹⁴ *L'Art de rhétorique*, dans *La Muse et le compas*, *op. cit.*, p. 237.

³¹⁵ « Tu en pourras faire d'autres qui ne reprendront en fin de leurs coupletz que les simples hémistiches des vers du premier couplet, mais n'attende de moy exemple, car je ne te veul retenir aus specifications de ces exemples plus prolixes que profitables » (*Art poetique françois*, *op. cit.*, p. 129). Ces exemples existent-ils ou Sébillet bluffe-t-il en supposant que Clément reprend un principe de composition expérimenté au Moyen Âge, sous des noms peut-être différents ?

³¹⁶ Comme il mentionne trois pages plus haut les « Rondeaux de Clément Marot, et de Jan Marot son pere », on pourrait penser qu'il aurait cité Jean s'il avait su qu'il avait écrit des rondeaux parfaits, et qu'il en aurait précisé sa description plutôt que de la rattacher, tacitement, à des formes médiévales pas tout à fait fixes. D'ailleurs, qui sait, en 1534, lorsque le rondeau parfait de Clément est publié pour la première fois, que Jean Marot en a également composés (sachant qu'ils sont absents du *Recueil Jehan Marot* paru un an plus tôt) ? Probablement les adeptes des concours palinodiques rouennais, où ces rondeaux ont sans doute été présentés, avant de revenir dans des recueils manuscrits consacrés à ces Puy – comme le mentionnent Hüe (« Les Marot et le Puy de Rouen, remarques à propos du ms. BN, f. fr. 2205 », art. cité) et Brancher (« “En la maison de son cler pere alla” : autour du “rondeau parfait” de Clément Marot », art. cité) notamment. Mais qu'en est-il de Sébillet, en 1548 ?

Cette perception de Sébillet s'oppose du reste complètement à l'interprétation faisant de ce rondeau hapax, ayant pour rentrement « En liberté », un désir de libération formelle exprimé par Clément.

LE RONDEAU PARFAIT À LA CROISÉE DU CHANT ROYAL ET DE L'ÉPÎTRE

Cela nous invite à reposer la question : quel sens donner à cette forme chez Jean, puis chez Clément ? De toute évidence, Jean Marot s'efforce d'élever le rondeau à la noblesse du chant royal en expérimentant et en le « perfectionnant » comme cela se fait dans le cadre d'un concours. Deux indices renforcent ce sentiment. Tout d'abord, Hüe date assez précisément le rondeau parfait « Comme la rose entre espines fleurit » de 1511³¹⁷, c'est-à-dire peu après que les rondeaux entrent en compétition dans les Puy de Rouen : par cette forme innovante, Jean Marot souhaite sans doute séduire le jury. Ensuite, pour les deux autres rondeaux parfaits (intitulés « Oraison de Notre Dame » et « Aultre rondeau parfait de la croix » dans notre édition), Defaux et Mantovani ont très justement remarqué qu'ils réécrivaient abondamment des chants royaux de Jean³¹⁸ :

Un autre rapprochement retiendra aussi l'attention. Il s'agit de celui qui indiscutablement existe entre les deux Chants royaux de notre *Recueil* et les deux « Rondeaux parfaits » attribués à Jean Marot par Lenglet du Fresnoy au tome IV de son édition de 1731 [...] : l'« Oraison de notre Dame », dont l'incipit reproduit l'expression « outre loy de nature », n'est tout bien considéré rien d'autre qu'un commentaire abrégé du « Chant Royal de la Conception nostre Dame » ; et le second, « Aultre Rondeau parfait de la Croix », constitue de même la réécriture, dans un autre registre – celui de la prière – du « Chant royal digne d'estre escript en tableau soubz la pourtraicture de JESUCHRIST ». On peut donc conclure avec quelque raison à l'authenticité de ces deux pièces.

Dans leur démonstration, ce constat appuie l'attribution de ces rondeaux anonymes à Jean, qui aurait donc écrit trois rondeaux « parfaits » quoique non récompensés aux Puy – dont Hüe d'ailleurs a montré combien ils étaient conservateurs en terme de poétique³¹⁹. Ont-ils été réutilisés

³¹⁷ C'est une date inférée d'après la composition d'un manuscrit étudié dans « Les Marot et le Puy de Rouen, remarques à propos du ms. BN, f. fr. 2205 », art. cité.

³¹⁸ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 316.

³¹⁹ Alors que des poètes de cour renommés tels La Vigne, Cretin ou Jean Marot s'intéressent aux Puy rouennais dans les années 1510 et y présentent leurs variations formelles autour des thèmes conceptionnistes, les membres du jury semblent au contraire s'en tenir aux usages éprouvés. Hüe explique ainsi que La Vigne compose une quinzaine de poèmes en 1511, mais seul celui qui suit très étroitement les règles poétiques du chant royal est primé : s'il fallait récompenser le grand poète parisien pour sa notoriété, il faut néanmoins lui faire comprendre, en reléguant les autres pièces, que les règles doivent être suivies. Il en va de même pour Cretin, dont le chant royal de 1511 qui commence par des rimes plates et a pour refrain « Livre de vie ou tous biens sont compris » n'est pas récompensé, tandis que celui qui présente d'abord des rimes croisées et a pour palinod « Temple construit par divin artifice » obtiendra le laurier en 1513 (*La poésie palinodique à Rouen, op. cit.*, p. 451-452).

plus tard pour les chants royaux ? Si, à l'inverse, ce sont les chants royaux qui ont inspiré les rondeaux parfaits (et le retour du refrain « Cueurs endurciz par obstination » au début des couplets du « Chant royal digne d'estre escript... » tend effectivement vers la circularité du rondeau³²⁰), alors on peut les dater autour de 1520. Cette datation tardive rapprocherait alors, chronologiquement, les rondeaux parfaits de Jean de celui de Clément.

Un écho intertextuel montre aussi que Clément connaissait les rondeaux parfaits de son père quand il composa le sien, au sujet pourtant apparemment éloigné. Le terme « cloué » revient ainsi aux vers 2, 12 et 18 (sous la forme « encloué ») chez Clément, et évoque le Christ « cloué, fiché sur ceste croix » de l'« Aultre rondeau parfait de la Croix » de Jean (v. 9). Marot fils introduit une image christique dans son poème, rappelle qu'il a été emprisonné pour hérésie (« qu'il a fashé la Court Rommaine », v. 9). Comme son père, Clément se présente avec son rondeau parfait en défenseur de la vraie foi, même si le récit de sa propre expérience a remplacé les arguments historico-théologiques. Comme le souligne Brancher, chez Clément, le terme « cloué » renvoie aussi de façon métopoétique à la règle de clore et de rentrer dans un rondeau³²¹. Ce précepte poétique « clôt » parfaitement une section débutée avec le rappel de cet impératif. Mais il reprend

³²⁰ C'est l'interprétation de Defaux et Mantovani (*Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 325-326), mais ce procédé singulier évoque aussi la « balade fatoise ou jumelle », décrite par Molinet dans son *Art de Rhétorique* : « Balade fatoise ou jumelle sont deux ballades communes tellement annexées ensemble que le commencement de l'une donne refrain à l'autre. Ceste couleur de rethorique est decente à faire regretz » (*La Muse et le compas, op. cit.*, p. 245).

³²¹ « “En la maison de son cler pere alla” : autour du “rondeau parfait” de Clément Marot », art. cité. Brancher suggère aussi qu'en vertu de cet intertexte et de ces réflexions métopoétiques partagées, on pourrait supposer que ce rondeau parfait, attribué à Jean Marot par Lenglet du Fresnoy sans que l'on sache d'où il tient cette certitude, serait plutôt de Clément, d'autant qu'on trouve ce rondeau parfait dans le même manuscrit (BN msfr. 19184) où est copiée la ballade « De la Passion Nostre Seigneur Jesuchrist » du fils. Mais ce manuscrit présente aussi des poèmes de Jean... Brancher ajoute que stylistiquement, le dépouillement des images correspond plus au fils qu'au père ; idéologiquement, l'image du Christ libérateur de l'enfer semble plus propre à Clément qu'à Jean (on la retrouve dans son « Chant Royal de la conception Nostre Dame ») ; qu'enfin le « doux JesuChrist » semble tiré des traductions de l'évangélique Nicolas Barthélemy de Loches ou de Philippe Beroalde. L'incipit « en ceste croix » se retrouve par ailleurs dans une méditation spirituelle de Marguerite. Cette hypothèse, pour argumentée qu'elle soit, comme beaucoup d'autres prêtant des poèmes de Jean à Clément, sous le prétexte qu'on y trouve la trace de réussites métriques ou esthétiques du fils, ou bien d'une pensée sinon moderne, du moins en phase avec son temps et les milieux de cour où elle se forme, ne nous semble guère justifiée. Elle met cependant précisément en évidence une indéniable filiation, voire une émulation poétique et même une communauté de pensée entre les deux Marot (qui fréquentaient les mêmes milieux courtisans et lisaient peut-être les mêmes ouvrages), pour peu que les poèmes aient été écrits à des périodes concomitantes. Hüe (« Les Marot et le puy de Rouen, remarques à propos du ms. BN, f. fr. 2205 de Rouen », art. cité), de la même façon, supposait que le chant royal « Parc virginal exempté de vermine » de Jean pourrait être de Clément selon des critères esthétiques, avant de préciser que, ce poème datant de 1511, il ne saurait être d'une autre main que celle du père. Sa démarche et sa rectification soulignent combien le père a influencé le fils, auquel on ne saurait prêter toutes les innovations poétiques qui feront son renom.

surtout les rondeaux parfaits « Comme la rose entre espines fleurit » et, dans une moindre mesure, l'« Oraison de Notre Dame » de Jean, où le poète, alors qu'il crée une forme nouvelle, donne des indices métapoétiques de ces principes de composition, en particulier à propos de la dernière strophe, qui peut sembler surnuméraire :

J'ay donc porté à ma sainte closture
Mon benoist dieu qui les cieulx clos ouvrit [...]. (v. 21-22)

Ces deux vers initiant la dernière strophe du rondeau parfait « Comme la rose entre espines fleurit » évoquent de façon à peine voilée le caractère clos (la « sainte closture ») des strophes précédentes (syntactiquement et poétiquement, puisque chacun des vers du premier quatrain a tour à tour servi de refrain) et en même temps l'ouverture offerte par cette strophe supplémentaire et qui se veut mimétique d'une élévation divine (« dieu qui les cieulx clos ouvrit »). Le rondeau parfait suivant insinue cette règle poétique dès le vers 17 (« Ainsi que croy qu'en ta sainte closture ») et précise la fonction de la dernière strophe :

Donne moy joye enfin qui toujours dure,
Et me maintiens en fortune prospere [...]. (v. 22-23)

Le dernier quatrain, d'apparence surnuméraire, prolonge le propos pour l'inscrire dans le temps, renvoie à l'éternité de l'action divine. Nul doute que Clément, en employant le terme « cloué » à des fins métapoétiques, se souvient de ces théorisations du père dans ses propres rondeaux, alors même qu'il doit plus que jamais expliquer et justifier les règles de cette forme inédite. De nouveau, le souvenir de poèmes du père au moment où Clément est en prison tandis que Jean est à la cour (et y mourra bientôt) pose la question de savoir si le fils a bénéficié d'une quelconque façon de l'aide, du renom voire du trépas de son père pour être libéré de prison. Le vers de Clément « Des bien famez j'ay hanté le dommaine » (v. 11) renvoie à sa position de poète à la cour de Marguerite, mais peut-être aussi à la présence de son père à la cour du roi lui-même.

La proximité des poèmes de Jean et Clément Marot ne se limite pas à ce clin d'œil intertextuel soulignant la dimension religieuse d'un poème de *L'Adolescence clémentine* au sujet apparemment personnel voire anecdotique. Père et fils partagent la recherche de virtuosité et d'originalité formelle dans un contexte religieux. Clément avait adopté la même démarche en ajoutant un chant royal proposé au Puy où Jean remporta le débat (c'est-à-dire le second prix), à la fin de sa section de ballades. Pourtant, la technique du rondeau parfait semble moins bien maîtrisée par le jeune Marot que par son aîné : est-ce erreur de jeunesse ou bien ce manque de rigueur de la part du fils trahit-il un autre projet poétique sous-jacent ? Jean compose ses premiers quatrains de vers qui sont soit des propositions complètes (indépendantes ou subordonnées), soit des compléments circonstanciels de différentes natures. Citons à titre d'exemple la première strophe de son premier rondeau parfait :

Comme la rose entre espines fleurit,
Sans de l'espine avoir quelque pointure,
En corps humain prins forme et esperit,
Sans tache avoir du forfait de nature. (v. 1-4)

Dans ce premier quatrain, la cohérence interne de chaque vers en facilite la répétition à la fin de chaque strophe, mais leurs différentes natures et fonctions syntaxiques permettent aussi de varier ces reprises, et ainsi de rompre l'aspect systématique du procédé pour mieux en valoriser le sens. Clément s'en remet plus à la facilité en construisant les vers du premier quatrain de son rondeau parfait comme autant de propositions autonomes, qui s'inséreront aisément au terme de chacune des strophes suivantes :

En liberté maintenant me pourmaine,
Mais en prison pour tant je fuz cloué :
Voilà comment Fortune me demaine.
C'est bien, & mal. Dieu soit de tout loué. (v. 1-4)

Le recours à ces propositions indépendantes permet de les juxtaposer sans difficulté aux autres strophes. De la même façon, le rapport de la strophe finale surnuméraire aux autres quatrains des rondeaux parfaits de Jean et Clément trahit une certaine licence du fils à l'égard de la composition rigoureuse des poèmes de son père. En effet, la strophe finale, chez Jean, quoique syntaxiquement et sémantiquement indépendante des autres strophes, constitue une clôture légitime aux poèmes (on a vu plus haut comment le poète révélait métapoétiquement cette légitimité). Dans l'« Oraison de nostre Dame », les quatre strophes appelées par la reprise finale d'un vers du premier quatrain consistent en une description de l'histoire de la conception et de sa pureté. Seul le dernier vers de la cinquième strophe rappelle qu'il s'agit avant tout d'une prière : « Je te supplye, garde moy d'impropere » (v. 20). Le poème pourrait se clore ainsi, et serait parfaitement cohérent. Toutefois le poème développe le contenu de la prière dans une strophe surnuméraire du point de vue de la composition, mais qu'il s'efforce de rattacher syntaxiquement et sémantiquement au dernier vers nécessaire de son rondeau parfait :

Preserve moy d'infemale misere,
Donne moy joye enfin qui tousjours dure,
Et me maintiens en fortune prospere,
Si vray comme es, sans aulcune fracture,
Vierge enfantant. (v. 21-25)

La juxtaposition de verbes à l'impératif les rattache syntaxiquement au dernier vers de la strophe précédente, tandis que le vers 21 en est un parfait synonyme. Alors que Jean emploie tout son talent à clore les cinq premières strophes de ses rondeaux parfaits tout en liant étroitement le dernier quatrain surnuméraire au reste du poème, Clément, à l'inverse, manifeste une rupture du point de vue de la syntaxe, du sens, mais aussi de la poétique. En effet, son avant-dernière

strophe se clôt par le vers « C'est bien, & mal. Dieu soit de tout loué » qui constitue un *explicit* conventionnel. Pourtant, une strophe vient s'ajouter au poème, qui s'adresse aux amis, loue leur action et évoque les circonstances concrètes de l'écriture du poème :

Au fort, Amys, c'est à vous bien joué,
Quand vostre main hors du parc me ramaine.
Escript, & fait d'ung cueur bien enjoué,
Le premier jour de la verte Sepmaine,
En liberté. (v. 21-25)

Cette adresse ainsi que les deux derniers vers datant le poème renvoient sans ambivalence à une pratique épistolaire. Clément construit d'ailleurs son rondeau parfait de façon très narrative, ce que met en évidence le recours à des propositions brèves, servant à raconter des actions, plutôt qu'à des compléments circonstanciels de temps ou de manière, ou encore à des appositions nominales, comme le faisait Jean, plus propres à la description élogieuse de la Vierge – quitte à effacer la grâce et la cohérence de la composition du rondeau parfait. Par une technique plus souple, Clément détourne le rondeau parfait de son père, qui tendait vers le chant royal, pour en faire une variation virtuose de l'épître. Il affirme, dans ces limites, sa « liberté³²² ».

L'étude des rondeaux parfaits de Jean et de Clément Marot met ainsi en valeur la spécificité de cette forme inédite et littéralement marotique, qui unit père et fils, autant qu'elle souligne l'émancipation du fils à l'égard d'une forme pratiquée par son père, et d'un fonds religieux qu'il détourne au profit du récit d'une mésaventure évangélique transmuée en aventure poétique, au terme de laquelle se trouve l'avènement de l'épître. Mantovani³²³ résume parfaitement cette lecture à double tranchant, entre fidélité à la tradition et irrémédiable renouvellement :

C'est, en raccourci, tout l'attitude complexe, ambivalente, souvent confuse d'un poète dont on ne sait plus s'il joue ou bien s'il lutte avec la tradition, s'il l'honore pour en souligner mieux l'obsolescence, et marquer ainsi sa différence, ou s'il l'exploite lucidement, méthodiquement, en tirant, le plus souvent, le meilleur, quitte à la dévoyer et, en quelque sorte, à la retourner contre elle-même.

Le balancement est indéniable, car Clément affirme avec d'autant plus de force l'originalité de sa veine qu'il montre une connaissance et une compréhension aiguë des questions techniques ou idéologiques qui ont motivé les innovations de ses prédécesseurs. Selon Mantovani, il appartiendrait ensuite au critique de mettre l'accent sur l'hommage de Clément rendu à son père, ou au contraire sur son appropriation iconoclaste de la forme et de l'idéologie du rondeau parfait.

³²² Pour Defaux, qui ne connaissait alors pas les rondeaux parfaits de Jean, cette liberté était formelle car Clément faisait éclater les règles du rondeau avant de le faire disparaître de ses œuvres. Brancher corrige donc cette interprétation en montrant que la revendication métapoétique de liberté porte moins sur la forme (héritée du père) que sur le contenu personnel et évangélique du poème. Nous pensons que c'est plutôt le traitement épistolaire original qui est illustré par ce rentrement.

³²³ « Sur le rondeau dit “parfait” de Clément Marot », art. cité, p. 76.

Le sens de cette réécriture épistolaire et personnelle réside pourtant sans doute dans cette ambivalence même.

Contrairement à Jean qui défendait sa foi au moyens d'arguments et images théologiques attendus, maintes fois utilisés dans les Puys (à commencer par ses propres chants royaux), l'engagement de Clément est d'autant plus efficace, convaincant, qu'il s'appuie sur une histoire originale et personnelle (qu'elle soit avérée ou non d'ailleurs). La forme épistolaire renforce encore cette proximité qu'il souhaite établir entre son expérience d'apparence anecdotique et sa démonstration de l'urgence de la défense de la vraie foi contre les zéloteurs ou papistes de tous bords. Néanmoins, plus Clément détaille son emprisonnement et ses causes, plus son récit se désincarne pour devenir une véritable parabole du combat chrétien contre les faux croyants. La structure de son rondeau parfait, et en particulier la composition et le contenu des strophes 2 à 5, illustre parfaitement cet arc narratif. Le premier quatrain peut se diviser entre ces deux tendances : les deux premiers vers évoquent la mésaventure concrète de Clément, tandis que les deux suivants tirent les leçons de ces événements. Pourtant, les deuxième et troisième strophes, qui se terminent par des vers au contenu *a priori* concret, évoquent de façon générale la médisance et le zèle religieux qui sont à l'origine de l'emprisonnement de Clément :

Les Envieux ont dit, que de Noé
N'en sortirois : que la Mort les emmaine.
Maulgré leurs dentz le neud est desnoué,
En liberté maintenant me pourmaine.

Pourtant si j'ay fesché la Court Rommaine,
Entre meschans ne fuz oncq alloué :
Des biens famez j'ay hanté le domaine :
Mais en prison pourtant je fuz cloué. (v. 5-12)

Alors que, dans les puys, allégories bellicistes et rhétorique véhémement manifestent l'urgence de la défense de la vraie foi, Marot n'aborde ces questions qu'avec distance, et par le prisme d'une mésaventure personnelle. Cette incarnation concrète, voire anecdotique, du combat pour la foi, doit d'autant mieux toucher le lecteur qui, hors des Puys palinodiques, ne devait plus guère se reconnaître dans les chevaliers luttant au champ clos contre les mécréants. Elle fournit une image palpable du combat de Marot pris entre sa foi nomade et la « court » qui prétend réguler ces questions. Dans les deux strophes suivantes, le caractère anecdotique du récit s'accroît avec le rappel de « l'inconstance d'Ysabeau » (qui constitue le titre du rondeau précédent) et l'apparition de toponymes :

Car aussi tost que fut desavoué
De celle là, qui me fut tant humaine,
Bien tost après à saint Pris fuz voué :
Voilà comment Fortune me demaine.

J'eus à Paris prison fort inhumaine :
A Chartres fuz doucement encloué :
Maintenant voys, où mon plaisir me maine.
C'est bien, & mal. Dieu soit de tout loué. (v. 13-20)

Alors que le récit de Marot abonde en détails concrets, les vers qui concluent ces strophes ont une portée générale. Ils révèlent que ce récit, d'apparence si personnel, se veut pourtant apologétique. Le souvenir de Villon dans la présentation d'une femme comme cause de l'emprisonnement du poète, ainsi que le jeu de mots sur le toponyme de « saint Pris », renforcent encore cette lecture parabolique de la mésaventure. Dès la première strophe, l'image du « neud desnoué » rappelait déjà la fable du lion et du rat racontée par Marot dans son épître à Lyon Jamet³²⁴ (lequel est sans doute à l'origine du transfert de Marot de Paris à Chartres). En somme, si Clément détourne le sujet religieux des rondeaux parfaits de Jean au profit d'un récit personnel ayant tout au plus un prétexte religieux, cet apparent *contrafactum* s'efforce en réalité de repenser la rhétorique combative des Puy. Il propose dans son propre rondeau parfait une alternative originale à cette rhétorique, qui repose sur l'identification du lecteur au récit plaisant d'une mésaventure personnelle tout en semant des indices d'une compréhension apologétique de l'incident, de façon à solliciter plus directement encore la compréhension et l'engagement du lecteur averti. Il faut donc moins opposer la tradition et l'innovation dans ce rondeau parfait de *L'Adolescence clémentine*, que noter la tension, riche de réflexions sur l'efficacité de la propagande religieuse, entre mésaventure singulière et parabole universelle.

Plus généralement, de même que le rondeau parfait de Clément détourne une forme élaborée par son père sans la modifier ni lui prêter un sens contraire, de même les tenants de l'évangélisme veulent renouveler l'Eglise de l'intérieur sans rompre avec les institutions existantes (contrairement aux partisans de Luther ou Calvin). En infléchissant les rondeaux parfaits christiques et mariaux de Jean vers une poésie plus personnelle, qui est plus proche de l'épître que du chant royal, Clément se montre ainsi particulièrement fidèle à l'esprit de l'évangélisme et offre à son lecteur un exemple vibrant de cet esprit de renouvellement par la tradition. C'est parce que son poème trouve sa source dans les Puy du Nord de la France et dans le souvenir du père, poète à la cour du roi, qu'il peut mieux figurer l'orthodoxie apparemment paradoxale d'un mouvement qui souhaite amender sans fracas une pensée et des pratiques religieuses qu'il estime dévoyées. Cette adéquation du fond et de la forme, toutes deux modifiant ou corrigeant ce qui précède, est révélatrice de la pédagogie de celui qui se voudra bientôt poète du peuple, et dont l'œuvre d'édification religieuse s'incarnera avec plus de force dans la traduction des psaumes.

³²⁴ *L'Adolescence clémentine*, épître XI, dans *OP1*, p. 92-94.

Cette lecture nous servira de guide pour aborder les chants royaux de *La Suite*, qui détournent explicitement les usages passés sans jamais les condamner.

3/ Fidélité aux Puys ou subversion du chant royal ?

Trois chants royaux publiés par Dolet dans la section « Chants divers » de *La Suite* nous intéresseront ici : un « Chant Royal de la Conception nostre Dame », ayant pour palinod « Seule mérite entre toutes le prix », présenté à Rouen entre 1527 et 1533, un « Chant Royal Chrestien » présenté au Puy du Mai à Paris avant 1531, et enfin un « Chant Royal dont le Roy bailla le refrain³²⁵ », seulement destiné à la cour. Ces trois poèmes figurent parmi d'autres chants de diverses natures portant sur des sujets courtois, pétrarquistes ou célébrant des événements de l'actualité du royaume et sont ainsi rattachés à ce que Defaux nomme le « grand lyrisme officiel³²⁶ ». Ils ne sont pas publiés dans *L'Adolescence clémentine*, ce qui suppose une date de rédaction postérieure à la mort de Jean Marot et de Cretin : Clément a plus pratiqué le chant royal une fois que ceux qui l'ont initié sont morts. Toutefois, l'organisation de ces poèmes dans la section des « Chants divers » de 1538 suggère qu'il se défait de ses contraintes idéologiques en lui imposant un contenu de moins en moins conceptionniste, voire même profane avec le « Chant Royal dont le Roy bailla le refrain ». Dolet et Marot encouragent cette lecture lorsqu'ils construisent cette section de « Chants divers » à l'occasion de la parution des *Œuvres* de 1538. Pourtant, l'émancipation du chant royal ainsi mise en scène fait peu de cas de la chronologie originelle des poèmes et de l'intention de Marot au moment de leur composition. En effet, le « Chant Royal Chrestien » ainsi que le « Chant Royal dont le Roy bailla le refrain » figurent dès 1532 dans la section des « choses contenues aux Oeuvres qui ne sont de L'adolescence », tandis que le « Chant Royal de la Conception nostre Dame » n'apparaît que dans *La Suite* de 1534, dans cette même section de « Chantz divers » augmentée d'œuvres antérieures et postérieures pour l'édition de 1538, sans égard pour la chronologie, avec une attention esthétique et idéologique distincte.

Quel qu'en soit l'ordre originel de composition ou de publication, ces chants royaux se situent entre conformité aux attentes du Puy (pas nécessairement rouennais), audace profane et inflexion évangélique. Faut-il souligner dans cette variété la fidélité de Marot à l'égard des Puys, auxquels il participe encore après la mort de son père, ou au contraire l'attitude subversive d'un fils qui détourne les codes d'un ancien grand genre que pratiquaient avec succès ses défunts

³²⁵ *OP1*, respectivement p. 352-353, 357-358 et 359-360.

³²⁶ *Ibid.*, note p. 741.

mentors ? Autour de cette interrogation se cristallisent des lectures de Marot rhétoricien, éventuellement embourbé dans un genre qui fait affront à sa plume badine et brillante, ou d'un Marot frondeur, à la pointe de l'avant-garde poétique et qui fait table rase des pratiques médiévales. Mais ces détournements non polémiques des chants royaux de *La Suite* (voire le retour à des traditions plus anciennes) sont surtout mimétiques d'une pensée évangélique qui entend renouveler la foi et les institutions non par une révolution de pensée mais par un calme et raisonné retour aux textes sources. À cet égard, Clément montre qu'il a tiré les leçons de sa véhémence *Déploration de Florimond Robertet* qui, comme nous l'avons montré, manquait son but rhétorique en raison de son ardeur même. C'est donc avec finesse et sagesse (ce qui ne signifie pas qu'il manque d'audace) que Clément revient, après la mort de son père et de Cretin, à la pratique du chant royal, à travers laquelle il s'efforce de réconcilier sa pensée évangélique, les attendus du travail courtois et les réussites esthétiques de ses prédécesseurs.

- **Le « Chant Royal Chrestien » : le discours évangélique**

Le premier chant royal que Marot compose après la mort de ses maîtres, si l'on en croit l'ordre de *L'Adolescence* de 1532, est un chant royal présenté au Puy parisien du May³²⁷. Clément s'illustre à nouveau par son intérêt pour des puy autres que conceptionnistes. Récemment parvenu à la cour de François I^{er}, il met cette nouvelle autorité au service d'un Puy parisien, local et moins renommé que les Puy rouennais, dans un concours poétique où il peut faire montre de son talent technique et exprimer ses idées religieuses en dehors de la cour (faute de documents sur ce puy, on ignore qui l'a remporté, ni quel était le statut ou l'aura des participants). Rappelons qu'avant 1531, terminus *ad quem* de la composition de ce « Chant Royal Chrestien » qui figurait déjà dans les *Opuscules* d'Arnoullet, Clément ne publie aucune de ses œuvres : ces concours poétiques religieux apparaissent donc comme un moyen tout désigné de diffuser sa pensée religieuse en dehors des cercles courtois ou humanistes où elle s'élabore et de les propager au public des villes.

Defaux souligne le « souci pédagogique³²⁸ » de Marot exposant sous forme de chant royal, une forme noble et connue, la pensée évangélique du cercle de Meaux. Il relève la progression logique des strophes, qui évoluent de l'erreur à la vérité divine, en passant par l'expression des paradoxes pauliniens. Ce cheminement de la pensée est remarquable dans le refrain « Santé au Corps, et Paradis à l'Âme ». En effet, à la fin de la première strophe, une partie des hommes souhaite à la fois la santé et le salut. Or, la coordination « et », dans les deux strophes suivantes,

³²⁷ Voir Hüe, « Les Marot et le puy de Rouen, remarques à propos du ms. BN, f. fr. 2205 », art. cité, p. 222. Nous n'avons pas trouvé trace du titre de « Chant Royal du May » dans le ms. BnF fr. 19184.

³²⁸ *OP1*, notes p. 767-768.

souligne l'opposition de ces deux termes, incompatibles dans cette vie terrestre nécessairement pécheresse. C'est par la mort (paroxysme de mauvaise santé) que le croyant accède au paradis : souhaiter les deux revient à souhaiter l'impossible. Et pourtant, les deux dernières strophes refont du refrain un binôme compatible, mais sous une forme hypothétique : c'est l'idéal de l'homme vivant par la grâce divine, hors du péché. Dans son chant royal, Marot explore la réflexion théologique sur un binôme corps/âme maintes fois illustré par les poètes, par exemple dans le vers « Santé de corps et toute grace à l'ame » dans les *Prières* de Jean³²⁹, ou dans le refrain « Santé au corps et pureté en l'ame » du chant royal d'Innocent Tourmente, dans lesquels les deux termes se complètent pour désigner la Vierge³³⁰. Mais ce n'est plus Marie que Clément veut ici adorer... Le chant royal de Clément reprend donc une forme, mais aussi un refrain canoniques pour exposer des idées nouvelles et les rendre ainsi d'autant mieux accessibles. Cela réduit d'une certaine façon la nouveauté des idées évangéliques, qui ne souhaitent pas rompre avec les institutions catholiques. La pensée irénique et progressiste des évangéliques se fond donc d'autant mieux dans ce moule traditionnel.

Mais le « souci pédagogique » de Marot se traduit aussi par une démarche plus raisonnée et le choix d'un ton moins véhément que celui de la *Déploration de Florimond Robertet*. Comme dans le poème funèbre, Marot joue de l'effet de surprise pour exposer la force de la pensée évangélique. De même que l'horrible Mort s'avérait être la plus croyante des membres de la procession du défunt trésorier, de même, dans la première strophe du « Chant Royal Chrestien », parmi les quatre désirs énumérés par le poète c'est le dernier, qui semble le plus convenable, qui est discuté dans les strophes suivantes :

La plus grand Part appete grand avoir :
 La moindre Part soubhaicte grand sçavoir :
 L'autre desire estre exempte de blasme :
 Et l'autre quiert (voulant mieux se pourvoir)
 Santé au Corps, et Paradis à l'Ame. (v. 7-11)

Marot met ainsi en exergue le paradoxe des désirs humains, qui se tournent vers tout et son contraire, vers la santé et le salut, alors que ce dernier n'est possible qu'en dépit de la santé. Cependant, alors que dans la *Déploration de Florimond Robertet* le prêche de la Mort était sans doute trop abrupt pour porter ses fruits (d'autant qu'il reposait en partie sur la tautologie selon laquelle seul le vrai croyant peut se réjouir de la mort, or lui seul, qui n'a donc plus besoin d'être

³²⁹ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 149, v. 874.

³³⁰ Édité dans la *Petite anthologie palinodique*, *op. cit.*, p. 160-162. Ce chant royal n'étant pas daté, il n'est pas exclu qu'il soit postérieur à celui de Clément : il reste que le refrain reprend une topique que le poète de Cahors, fidèle à son traitement du refrain ou du rentrement, fait tourner pour mieux en creuser le sens ou les apories. Voir l'étude de ce refrain par Cornilliat dans « *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 559.

convaincu, est touché par son discours), dans ce chant royal, Marot se montre plus sensible à l'expérience humaine. Sa première strophe est construite sur le syllogisme suivant : pour accéder au paradis il faut mourir ; or la mort est douloureuse ; donc il ne faut pas souhaiter la santé pour accéder au paradis.

Et d'autre part (repondez-moy) qui est-ce,
Qui sans mourir aux Cieulx aura liesse ?
Nul pour certain. Or fault il concepvoir,
Que Mort ne peult si bien nous decepvoir,
Que de douleur ne sentions quelcque dragme.
Par ainsi semble impossible d'avoir
Santé au Corps, et Paradis en l'Ame. (v. 16-22).

Les strophes suivantes, qui contiennent une prosopopée divine, sont toutefois plus modestes que la *Déploration de Florimond Robertet* dans leurs impératifs : alors que la Mort demandait au cortège endeuillé non pas de se consoler, mais de se réjouir du sort du défunt, ici le poète n'oppose que des « petitz maulx », une « foiblesse » humaine (v. 39) en comparaison de l'« Enfer » (v. 37) qui attendrait sinon le croyant. L'opposition est moins radicale : il ne s'agit pas de passer de la plus profonde tristesse à la plus pure joie, mais seulement de supporter un mal pour en écarter un plus grand. Une fois seulement cette démonstration faite, la dernière strophe, avant l'envoi, suggère de se réjouir de ce mal qui est en réalité un bien par lequel Dieu « faict lors [...] eaue de grâce pleuvoir » (v. 51). L'image de l'action paternelle³³¹, pour topique qu'elle soit, rend le prêche encore plus à la portée de tous. Contrairement à la Mort de la *Déploration de Florimond Robertet*, enfin, le poète ne balaye pas du revers de la main les préjugés humains. Si l'homme avait tort de penser qu'il pouvait à la fois souhaiter « Santé au Corps, et Paradis à l'Ame », ce n'est pas parce que cela est complètement fou et illusoire, mais parce qu'il se trompait de référent : cela est impossible dans la vie terrestre, mais le sera par le miracle de la grâce divine, après la mort. Marot adoucit son ton et son propos dans ce chant royal évangélique³³². Sans doute a-t-il saisi les défauts rhétoriques de sa précédente pièce, et s'est-il montré dans ce chant royal plus mesuré – une mesure qui rend finalement son discours plus accessible, et par là plus percutant.

• Inflexions évangéliques au Puy de May

Deux « Chants de May³³³ » plus tardifs confirment que Marot n'abandonne pas les concours poétiques urbains même une fois qu'il est bien installé à la cour, sans doute parce qu'ils lui offrent un moyen de diffuser un discours évangélique de façon non purement théorique. Ces « Chants de

³³¹ « Certes plustost ung bon Pere desire / Son filz blessé, que Meurdrier, ou Jureur : / Mesmes de verge il le blesse, & dessire, / Affin qu'il n'entre en si lourde fureur » (v. 45-48).

³³² Cette évolution invite donc à dater ce « Chant Royal Chrestien » d'après 1527.

³³³ *OP1*, p. 366-367.

May » figurent dans la section des « Chants divers » des *Œuvres* de 1538 et ont été rédigés après 1533, et peut-être même après 1536 et le retour d'exil : si tel était le cas, ils serviraient, pour Marot, à retourner sur le devant de la scène poétique parisienne à travers un concours qu'il connaît et où il peut exprimer une pensée religieuse suffisamment vague et consensuelle pour s'accorder avec son évangélisme et la surveillance des autorités ecclésiastiques. Pour ce Puy de Mai, Marot compose successivement deux ballades octosyllabiques, qui évoquent comme il se doit le retour du printemps, la fertilité de la nature et la propension des amants à se consacrer à l'amour. Or dans le premier « Chant de May », cette *reverdie* se fait discours épideictique religieux, ainsi que le révèle le refrain « Louez le nom du Créateur ». Conformément aux attentes des Puy, la ballade n'est pas dépourvue d'allusions métapoétiques mettant en valeur la technique du poète. Il en va ainsi dans l'envoi :

Prince pensez, veu la facture,
Combien puissant est le Facteur [...]. (v. 25-26)

Le terme « facteur » fait explicitement référence à Dieu, mais il est aussi utilisé pour désigner le poète, en tant que « faiseur de vers », sans qu'il y ait nécessairement de connotation péjorative³³⁴. Dans le cœur de la ballade, Marot complète cette vision technique de la poésie par l'expression d'un plaisir qui n'est pas sans lien avec la grâce divine :

Allez aux Champs sur la Verdure
Ouyr l'Oyseau parfaict Chanteur :
Mais du plaisir, si peu qu'il dure,
Louez le nom du Createur. (v. 13-16)

Dans cette deuxième expression métapoétique, Marot souligne le rôle de poète dans la diffusion non seulement du message religieux, mais aussi de la grâce divine à travers le plaisir que procure la poésie. Parallèlement à sa traduction des Psaumes, Marot évite de plus en plus les discours théoriques sur la pensée évangélique pour faire directement acte de poésie, donc de foi, et rendre cette pensée plus profonde et plus accessible à tout lecteur. Defaux parle de « poétique du déplacement » pour désigner l'esthétique de ce poème, ou de « *contrafactum*³³⁵ » : s'il a parfaitement raison de souligner ainsi l'expression d'une pensée religieuse à travers un poème faussement courtois, il ne nous semble pas qu'il faille, dans ces poèmes, opposer courtoisie et pensée religieuse. Clément s'efforce au contraire de montrer comment la célébration du printemps, de l'amour et par là du plaisir poétique sont autant de formes que prend la grâce divine sur terre. Dans l'envoi, la « facture » mène directement au « facteur » (v. 25-26) et l'« Escripiture » désigne

³³⁴ Tout au plus ce mot a-t-il des connotations archaïsantes, et on le retrouve par exemple dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme* où sont évoqués « Les bons facteurs du Gallique Hemisphere » (*OP2*, p. 389, v. 81).

³³⁵ *OP1*, notes p. 779-780.

aussi bien le poème de Marot que celle de la Bible. Si *contrafactum* il y a, il passe par l'inversion du procédé traditionnel de composition d'un poème du Puy : ici la *reverdie* profane mène au divin, tandis qu'ailleurs c'était l'explication du divin qui devait recourir aux images profanes et humaines. Quant à la « ferme amour » exposée dans le « Chant de May, et de Vertu » (à travers le refrain « Mes Amours durent en tout temps »), elle n'est pas uniquement courtoise, mais elle n'est pas seulement évangélique non plus : elle est les deux, et Marot célèbre avant tout cette réconciliation d'une esthétique et d'une pensée.

- **Le « Chant Royal dont le Roy bailla le refrain » : une œuvre courtoise**

UN CHANT LITTÉRALEMENT ROYAL

Du chant royal évangélique au chant royal profane et courtois, Clément détourne un peu plus ce genre noble. Mais alors que le poète semblait d'autant mieux exprimer les valeurs évangéliques qu'il les ancrerait dans une forme traditionnelle, dans ce « Chant Royal dont le Roy bailla le refrain » (composé entre 1527 et 1531), c'est le potentiel épideictique de cette forme que Marot exploite. En effet, il transpose une forme réservée aux Puy et consacrée à l'éloge et la défense de la Vierge dans un contexte courtois³³⁶, où le roi lance un défi à son poète qui, en le relevant, valorise à la fois sa propre culture et celle de son monarque. Par ailleurs, l'intégration du refrain pétrarquiste « Desbender l'Arc ne guerist point la playe », traduit de l'italien, dans une forme spécifiquement française manifeste une *translatio studii* qui accroît encore le prestige de ce défi de cour. Dans son étude des œuvres de Marot, Berthon³³⁷ rapproche ce poème d'autres traductions, et confirme qu'il s'agit là d'une pratique courtoise au moins aussi importante que les compositions originales, faisant autant briller le traducteur que la culture française dont le roi est le dépositaire³³⁸. Dans le cas de François I^{er}, son goût pour Pétrarque donne tout son sens à cette fonction de garant de la culture nationale, et Marot, en utilisant ce refrain traduit de Pétrarque dans une forme française, intégrée dans un type-cadre de sonnet topique de la poésie française, ne manque pas de faire l'éloge de cette fonction royale. Par son titre, le « Chant Royal dont le Roy bailla le refrain » remet en valeur le terme « royal » qui soulignait la noblesse de ce genre poétique.

³³⁶ Hüe fait remarquer que cette pratique est rarissime, et ne donne que deux exemples pour le début du XVI^e siècle (« Les Marot et le puy de Rouen, remarques à propos du ms. BN, f. fr. 2205 », art. cité, p. 222). Cette transposition courtoise confirme par ailleurs le rayonnement des Puy rouennais jusqu'à la capitale.

³³⁷ *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 131.

³³⁸ Cette idée est entérinée par la présence, dans la même section de « Chants divers » constituée en 1538, du « Chant des Visions de Pétrarque, traduit de Ytalien en François ». Dans l'édition de *La Suite* de 1534 où cette traduction apparaît pour la première fois, l'ajout au titre de « par le commandement du Roy » souligne le savoir poétique de François I^{er} ainsi que son rôle dans le développement du pétrarquisme en France.

Sébilllet fonde le chapitre de son *Art poétique françois* consacré aux chants royaux sur cet unique exemple de Marot, qui n'est pas du tout représentatif du genre. Il rappelle aussi l'origine noble de ce chant et justifie la démarche de Marot, qui apparaît alors comme un retour aux sources :

Aussi s'appelle-il chant Royal de nom plus grave : ou a cause de sa grandeur et magesté, qu'il n'appartient estre chantée que devant les Roys : ou pource que véritablement la fin du Chant Royal n'est autre que de chanter les louenges, prééminences et dignités des Roys tant immortelz que mortelz³³⁹.

Sébilllet a compris la continuité que Marot souligne entre Dieu et son roi à travers cet emploi courtisan du chant royal³⁴⁰. En outre, il explique à la page suivante que le chant royal traite de tous sujets épidiectiques religieux ou courtois :

[...] le plus souvent la matière du chant Royal est une allégorie obscure envelopant soubz son voile louenge de Dieu ou Déesse, Roy ou royne, Seigneur ou Dame [...].

Le chant royal de Marot développe en effet sous couvert d'allégorie une représentation courtoise des quatre âges de l'amour : après une première strophe au cours de laquelle le poète s'endort et rencontre, en rêve, les quatre amants, chacune des strophes est consacrée à la description des attitudes et paroles de chacun d'entre eux. Conformément à la composition du chant royal, l'envoi résume et explique l'allégorie, puis appelle au jugement. Le poète ne loue directement aucune Dame, mais les amants le font successivement. Alors que le genre est statistiquement bien plus employé pour célébrer et défendre Dieu, le Christ et la Vierge, Sébilllet est-il induit en erreur par le fait qu'il ne donne que ce chant royal pétrarquiste de Marot ? Cet apparent dévoiement de Sébilllet, qui repose sur le spectaculaire *contrafactum* de Marot, n'a pas manqué d'étonner la critique, qui a interprété ce poème comme un geste subversif à l'égard des Puy, que s'efforceraient de normaliser le théoricien quelques années plus tard. Nous préférons au contraire souligner combien la pratique des chants royaux telle qu'elle est codifiée dans les Puy y est célébrée à l'occasion de sa transposition à la cour et, comme souvent avec Clément, comment les renouvellements les plus audacieux sont en réalité l'expression d'un hommage à une tradition bien comprise.

D'un point de vue technique, les préceptes du chant royal qui se sont imposés dans les Puy, et dont Fabri a gardé la trace dans son *Grant et vray art de pleine rhétorique*, sont parfaitement respectés dans ce poème de Marot. Le refrain se termine par une rime féminine, les strophes du chant royal comprennent onze vers décasyllabiques, regroupés en un quatrain de rimes croisées, puis un doublet à rimes plates et un cinquain de rimes croisées, renforcé au début par une rime plate. Ce schéma est tout à fait conforme à celui qui est observé – et récompensé – dans les Puy.

³³⁹ *Art poétique françois*, *op. cit.*, p. 136.

³⁴⁰ Dans *Sujet caduc Noble sujet* (*op. cit.*, p. 860), Cornilliat insiste à l'inverse sur l'écart (symbolique) entre la présentation d'un genre noble par Sébilllet et un exemple qui n'a d'autre sujet que celui de l'amour.

Mais le respect des concours palinodiques ne se limite pas à l'observation de ses règles : le type-cadre du songe dans lequel Clément situe sa rencontre avec les amants, issu du *Roman de la Rose* et abondamment utilisé par les Rhétoriciens, apparaît aussi dans les Puys, en particulier, précise Hüe³⁴¹, à partir de 1516 et avant que ne se généralise une composition binaire, où d'abord l'homme tente de faire un objet mais échoue (à cause du péché) puis Dieu répare la faute en accomplissant l'objet parfait (c'est Marie et le salut). En outre, le premier vers du chant royal de Clément situe le poète « dessoubz ung vert Laurier » : la critique n'a pas manqué de commenter la référence au *Canzoniere* à travers cette plante, sans toutefois remarquer que cette plante est aussi un prix du Puy rouennais³⁴². Marot, dès le début de son chant royal, se présente déjà en vainqueur. L'esthétique des chants royaux des Puys est, on l'a vu, volontiers métapoétique, mais Marot renforce cet aspect en proposant, dans son envoi, un autre concours à soumettre au jugement du prince :

Prince, l'Amour ung Querant tyrannise :
 Le Jouissant cuide estaindre, et attise :
 Le Vieil tient bon : et du Mort je m'esmaye.
 Jugez, lequel dit le mieulx sans faintise,
 Desbender l'Arc ne guerist point la Playe. (v. 56-60)

Alors que François I^{er}, en proposant un refrain à ses poètes, devrait juger lequel construit le meilleur poème, Marot déplace le sujet du concours dans son chant royal en demandant à son prince non pas de juger des poètes, mais des amants, dont il résume les positions. Non sans malice, le poète retourne la question à l'envoyeur. Dans « *Or ne mens*³⁴³ », Cornilliat souligne ce point : de même que le songe allégorique n'est pas explicitement résolu, de même le chant royal se termine sur une question posée au juge qui n'obtient pas de réponse. À moins que le premier vers, qui établit une victoire de Marot, ne résolve par avance toute demande de jugement formulée dans l'envoi... Le chant, plus que jamais royal, ne s'envole pas au-delà des personnes du roi et de son poète. L'ensemble de ces éléments permet de mesurer à quel point l'esthétique des Puys est respectée dans ce poème, de façon ludique (au prix du lyrisme ou de la précision théologique des chants royaux des Puys), de sorte que le détournement du sujet religieux au sujet pétrarquiste n'en est que plus virtuose.

³⁴¹ *La Poésie palinodique à Rouen, op. cit.*, p. 924-925.

³⁴² Hüe détaille ainsi les différents prix remis aux Puys de Rouen : le premier chant royal reçoit la palme, le second recevait le chapeau de laurier jusqu'en 1515, où il devient le prix de l'épigramme latine ; il ne reçoit plus alors que le lys, autre symbole de la Vierge. La première ballade, enfin, reçoit une rose et le premier rondeau un signet, c'est-à-dire une bague (*ibid.*, p. 289-292).

³⁴³ « *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 558-560.

Mais même ce détournement n'en est pas tout à fait un. Une étude de Lorna Stewart, complétée par Denis Hüe³⁴⁴, rappelle l'origine profane et courtoise du chant royal, avant que son usage ne se spécialise aux concours des Puys du Nord de la France. Cette spécialisation fige à la fois un sujet et une forme qui n'étaient en rien définis lorsque naît le « chant royal ». En effet, le premier chant royal fut nommé ainsi par Nicole de Margival, au XIII^e siècle, dans le *Dit de la Panthère d'Amours*, et possédait une thématique courtoise. D'un point de vue formel, on est loin des strophes hétérométriques en décasyllabes à couples de rimes, avec refrain et envoi final. Ce sont alors les troubadours et les trouvères qui composent des chants royaux en l'honneur de leur dame. Pour le trouvère du XIII^e siècle Adam de la Halle, le chant royal se définit comme une chanson d'amour très noble. C'est au XV^e et XVI^e siècles que le chant royal s'approprie les thèmes religieux du serventois, même si Deschamps s'en sert encore pour des satires. Ce changement de sujet s'accompagne d'une normalisation de la forme du chant royal, par imitation de la ballade et du serventois, que le chant royal va influencer en retour. Héritier tardif de la *canço* provençale et courtoise donc, le chant royal se fige, explique Hüe, en passant au Nord. Il accueille encore aussi bien des sujets religieux que courtois. Le décasyllabe s'impose dans ce nouveau contexte au XIV^e et XV^e siècles (probablement sous l'influence du *De vulgari eloquentia* de Dante selon Hüe), de même que la strophe de dix ou onze vers. L'envoi n'est pas toujours présent, et n'est pas caractéristique du chant royal au Moyen Âge, même si avant Eustache Deschamps apparaissent déjà un refrain ainsi qu'un envoi, qui commence par « Prince » et qui reprend le schéma des dernières rimes. Guillaume de Machaut, au XIV^e siècle, intitule le premier systématiquement « chanson royale » cinq strophes isométriques de décasyllabes se terminant par un envoi. L'adjectif « royal » de son titre le rend alors digne de concourir pour un « puy royal ». La forme de plus en plus réglée et rigoureuse exige beaucoup de savoir-faire et se prête parfaitement à une compétition. Dans les Puys, l'envoi à la dame du chant royal d'amour est remplacé par un envoi au « prince », non pas noble, mais jury du concours. À mesure que le chant royal n'est plus employé que pour les puys palinodiques, ses sujets courtois ou satiriques sont abandonnés.

Cette brève histoire du chant royal et de sa spectaculaire évolution thématique et formelle, depuis sa naissance au XIII^e siècle, relativise la témérité ou l'originalité de Clément lorsqu'il propose au roi un chant royal profane et courtois, par lequel il met en lumière sa connaissance du vieux fonds poétique français, qu'il adapte à un motif pétrarquiste plus moderne et particulièrement en vogue à la cour de François I^{er}. Faut-il en conclure, avec Gros, que Marot

³⁴⁴ Respectivement « The chant royal, a study of the evolution of a genre », art. cité et *La Poésie palinodique à Rouen, op. cit.*, p. 885-889.

rejette ce faisant la dérive palinodique et religieuse du chant royal en retournant cette tradition contre elle-même, en invoquant ses sources ?

Clément Marot ose redonner au genre son ambiance profane, sa destination courtoise et son sujet amoureux, comme si la transposition religieuse imposée par les Puy n'avait rimé qu'à une malheureuse trahison de l'esthétique. [...] Écolier de la tradition, fidèle à la relation traditionnelle du poète et du prince, Clément Marot, de bonne grâce, présente à l'amateur de poésie qu'est le roi un échantillon d'une espèce probablement en voie de disparition³⁴⁵.

Le respect rigoureux, par Marot, des règles de composition du chant royal, qui sont indissociables des Puy (et en particulier de celui de Rouen, dont Fabri fixera la poétique dans son *Grant et vray art de pleine rhétorique*) et le contexte de concours dirigé par le roi, qui fixe en quelque sorte son « palinod », excluent toute interprétation trop radicale de l'audace subversive de Marot. C'est d'ailleurs le roi qui donne à ses poètes ce refrain pétrarquiste, et non Marot qui le choisit... Son poème est avant tout un jeu courtois et courtois.

Comme souvent chez Marot, ce qui ressemble à la plus audacieuse des innovations est un souvenir de pratiques oubliées du vieux fonds français. Cela met en évidence à la fois sa maîtrise du corpus des poètes médiévaux mais aussi son désir de promouvoir une tradition poétique française dans son appropriation des genres ou motifs allogènes. Le choix de recourir aux pratiques poétiques médiévales françaises (même – et surtout – dans un poème au refrain traduit de Pétrarque) repose indéniablement sur un goût de Marot pour ces auteurs et une sensibilité à la lyrique médiévale, mais il n'est pas dénué de calculs courtois : non seulement nous avons déjà expliqué l'importance politique du rayonnement culturel de la cour de France (en plus, ou à défaut, des victoires militaires), mais Berthon³⁴⁶ rappelle aussi combien les anciens auteurs français plaisent encore particulièrement à la cour. Dans ses chants royaux, par ses innovations proclamées et ses souvenirs tacites de l'ancienne poésie française ou des idées évangéliques, Marot s'efforce de plaire à la cour et à la ville – une stratégie audacieuse, couronnée de succès, mais pas tout à fait inédite, pour peu que l'on se rappelle les succès éditoriaux de Lemaire et sa notoriété dans les cours de Bourgogne et de France.

- **Le « Chant Royal de la Conception nostre Dame » : la voix de Marie et le chant du cygne**

De fait, contrairement à ce qu'affirme Gros, il est beaucoup trop tôt, entre 1527 et 1531, pour considérer le chant royal comme un genre « en voie de disparition », dont Marot signerait l'arrêt définitif avec son détournement pétrarquiste et courtois, qui mettrait « entre parenthèses

³⁴⁵ Gros, *Le Poème du puy marial*, *op. cit.*, p. 157-158.

³⁴⁶ « Présence des “anciens bons auteurs en rithme française” à la cour de François I^{er} » dans *La poésie à la cour de François 1^{er}*, *op. cit.*, p. 51-63.

l'expérience palinodique de 1521³⁴⁷ », au cours de laquelle père et fils se sont affrontés à Rouen, ou plus généralement l'esthétique des Puy de la Vierge. L'histoire littéraire montre que les Puy rouennais étaient encore populaires jusqu'au milieu du siècle, avant que la Pléiade et les guerres de religion ne conduisent au délaissement de cette pratique poétique et de son idéologie mariale devenue controversée³⁴⁸. La chronique de la cour de François I^{er}, et l'affrontement de Marot avec Sagon, qui se moque de l'échec du poète de Cahors aux Puy, montrent que cette institution poétique a encore du poids dans les années 1530. Enfin, la chronologie de publication des œuvres de Marot, qui fait apparaître un chant royal purement conceptionniste dans *La Suite*, achève de démentir cette interprétation trop radicale (voire téléologique) du chant royal pétrarquiste et met au contraire en lumière une pratique poétique plus dilettante de la part de Marot, qui se cherche encore, ou bien qui ne veut pas complètement rompre avec des formes ayant fait leurs preuves épидictiques (tout en cherchant des moyens de renouvellement), ou bien enfin qui agit en vertu d'autres calculs de carrière – notamment pour le « Chant Royal dont le Roy bailla le refrain », dans lequel le poète exploite la collusion heureuse du titre de « royal » du poème et de ses origines profanes dans le cadre d'un concours sans doute parodique, mais non pas irrévérencieux.

Avec le « Chant Royal de la Conception nostre Dame », Marot renoue avec le Puy marial de Rouen. Ce poème paraît pour la première fois dans *La Suite*, ce qui suppose, selon Defaux³⁴⁹, une date de composition située entre 1527 et 1533. Mais comme ce chant royal ne figure pas dans la section des « autres oeuvres de Clement Marot, Valet de Chambre du Roy. Faictes depuis leage de son Adolescence » de *L'Adolescence clémentine* de 1532, on est porté à croire qu'il a été composé autour de 1532-1533, bien après les précédents chants royaux. Ainsi, Clément continue à participer aux Puy après la mort de son père, non par dérive archaïsante mais parce que la poétique de ces concours s'accommode de sa plume, du renouveau humaniste de la poésie et des arts qu'il incarne avec François I^{er}, mais aussi de son désir d'étendre sa gloire, à la cour, dans les villes où il est imprimé (Paris et Lyon essentiellement) et en province, à Rouen. La présence de ce « Chant Royal de la Conception nostre Dame » dans *La Suite* suffit à prouver que les poèmes palinodiques de *L'Adolescence clémentine* ne sont pas des *juvenilia* uniquement composés sous l'influence des maîtres Jean Marot et Cretin. Cette publication dément la théorie de Gros, qui affirme que le poète de Cahors aurait renoncé aux palinods après avoir été condamné pour

³⁴⁷ *Le Poème du puy marial*, *op. cit.*, p. 159.

³⁴⁸ Voir à nouveau Stewart (« The chant royal, a study of the evolution of a genre », art. cité) et Hüe (*La Poésie palinodique à Rouen*, *op. cit.*, p. 226-260). Le Puy de Rouen ne disparaît complètement qu'à la Révolution.

³⁴⁹ *OP1*, note p. 758-759.

hérésie à l'occasion de l'affaire du lard de 1526³⁵⁰ ; toutefois son idée pourrait bien expliquer, du moins en partie, la désertion des Puy rouennais par Clément après son exil de 1535-1536. En outre, par opposition au « Chant Royal dont le Roy bailla le refrain » qui subvertit complètement le contenu religieux habituel de cette forme telle qu'elle est pratiquée au XVI^e siècle et contrairement au « Chant Royal Chrestien », qui détournait clairement la pensée conceptionniste au profit d'un exposé évangélique rappelant celui de la *Déploration de Florimond Robertet*, ce « Chant Royal de la Conception nostre Dame » présente un éloge de la Vierge bien plus conforme aux arguments que l'on trouve traditionnellement dans les Puy. En effet, Clément y décrit l'organisation d'un concours de beauté, dont le projet avorte rapidement car Marie ne peut que le remporter. Les jalouses déplacent alors l'objet du concours sur le chant, mais Marie montre à nouveau sa grâce dans ce domaine. Son chant retentit des Cieux jusqu'en Enfer, où les Morts sont réveillés : il est semblable au Christ, qui lave les péchés des hommes. Marot fonde ainsi les représentations du souffle divin et de l'harmonie musicale³⁵¹. On perçoit sans mal ce que ce chant royal a de métapoétique, et combien l'éloge de la perfection de la Vierge est conforme aux attentes du Puy. Cela va à l'encontre des conclusions de Brancher³⁵² qui souligne dans ces chants royaux de Marot les détournements opérés, voire l'ironie à l'égard du genre, puisque la dernière composition de Clément est aussi la plus conforme. De même, il ne faut sans doute pas surinterpréter la présence d'idées évangéliques dans ce chant royal comme a pu le faire Defaux³⁵³ : si des éléments peuvent peut-être tendre vers une inflexion de l'éloge marial traditionnel, ils restent incomparablement plus discrets que dans le « Chant Royal Chrestien ». Dans ce chant royal, Marot ne subvertit pas la tradition de l'intérieur ou de façon plus ou moins spectaculaire. Fort de son autorité acquise à la cour, mais aussi par son premier succès de librairie (la publication de *L'Adolescence clémentine*), il participe à un concours poétique où il souhaite bien remporter un prix. Comment s'y prend-il pour convaincre ses juges, quels sont ses modèles ?

La représentation d'un concours de chant dans un poème présenté à une compétition de poésie crée un effet réflexif évident. Il rappelle celui qui structure la défense de Marie, à travers l'affrontement de deux chevaliers, dans le « Chant royal de la Conception nostre Dame » de Jean Marot, qui avait pour refrain « Pure en concept outre loy de nature³⁵⁴ ». Mais cette pratique est relativement commune dans les poèmes des Puy, et on pourrait aussi rapprocher de ce chant royal de Clément celui de Thomas le Prevost qui reçoit la palme en 1528 en décrivant l'effet

³⁵⁰ *Le Poème du puy marial*, op. cit., p. 177.

³⁵¹ Ce chant royal est également décrit et analysé par Hüe dans *La Poésie palindromique à Rouen*, op. cit., p. 747-752.

³⁵² « “En la maison de son cler pere alla” : autour du “rondeau parfait” de Clément Marot », art. cité.

³⁵³ *OP1*, notes p. 758-762.

³⁵⁴ *Les Deux Recueils*, op. cit., p. 53-56.

salvateur de la voix de la Vierge. Enfin, la célébration de la voix de Marie ne va pas sans rappeler la « Ballade appelée champ royal » de Molinet ayant pour refrain « Harpe rendant souveraine harmonie³⁵⁵ ». Mais chez Clément, comme le souligne Hüe³⁵⁶, le fait que la Vierge participe elle-même au concours lui donne une dimension particulière :

[...] la figure du concours auquel participe la Vierge revient à mettre en abyme la cérémonie palinodique, à proposer au rituel du Puy une sorte d'ancêtre mythique, auquel aurait participé Marie elle-même.

Cette référence mythique et métapoétique à la grandeur du Puy de Rouen doit évidemment séduire les membres du jury, mais Clément ne limite peut-être pas là ses allusions à la situation concrète de composition et de présentation de son chant royal. En effet, la légitimité de Marie est mise au défi, sa perfection est remise en question tant au niveau de sa beauté que de son chant. Clément fait-il signe vers sa propre situation de « prince des poètes » remettant son titre en jeu dans ce concours ? Le fait que Dieu est venu voir Marie « de sa Court loingtaine » (v. 30) semble discrètement évoquer la venue de ce poète de cour jusqu'à Rouen. On se souvient, par ailleurs, de l'*excusatio* de Cretin qui rappelait aussi subtilement, dans le chant royal de 1521 « Sans blasme aucun de coulpe originelle », qu'il avait déjà loué la Vierge avec succès.

Sans peut-être devoir recourir à cette représentation du poète de cour renommé mettant sa gloire au service – mais aussi au défi – du Puy de Rouen, Marot donne indéniablement à lire des éléments faisant référence à une autre activité poétique que celle des palinods : celle qu'il pratique à la cour de François I^{er}, et qui vise à récréer ou instruire l'entourage du roi. Le débat sur la « beauté des dames » évoque immanquablement le jugement de Pâris et la prose mythique et historiographique de Lemaire. Le surnom de « Sereine » prêté à Marie semble être une reminiscence de l'*Odyssée*. Enfin, la dimension orphique de la voix de Marie qui « Perça d'Enfer l'orde concavité » (v. 35), qui endort la mort et réveille les trépassés (v. 39-40), et même la comparaison de l'effet de sa voix sur Envie qui « refraingnit à ce Chant son audace / Mieux que Pluton sa fureur inhumaine / Au chant d'Orphée en l'inferral Dommaine » (v. 50-52) éveille encore le souvenir d'un mythe profane. Ces nombreuses allusions à des fictions poétiques sont *a priori* incompatibles avec les Écritures, bien que le mythe d'Orphée ait déjà été rapproché de la résurrection de Jésus : on en retrouve par exemple la trace dans le rondeau de Jean Marot « Pour vos meffaictz³⁵⁷ ». L'image négative du chant (dans les *Illustrations* de Lemaire par exemple), *a*

³⁵⁵ *Faictz et dictz*, *op. cit.*, p. 447-449. Nicole Lescarre réécrit ce vers pour son chant royal de 1513 (qui a obtenu la palme au Puy de Rouen) articulé autour du refrain « Le luzc rendant souveraine harmonie » (*Petite anthologie palinodique*, *op. cit.*, p. 179-181).

³⁵⁶ *La Poésie palinodique à Rouen*, *op. cit.*, p. 749.

³⁵⁷ Dans ce rondeau, Jésus annonce qu'il va « despoiller tout l'inferral repaire » (*Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 60, v. 13).

fortiori quand il émane des sirènes (comme dans le *Naufrage de la Pucelle* de Molinet, où une vierge représentant Marie de Bourgogne est précisément menacée par les sirènes du roi de France) est renversée dans ce chant royal. Ces rapprochements mythiques manifestent un syncrétisme visant moins à mettre en évidence une *prisca theologia* présente dans les mythes fondateurs des poètes qu'à montrer, pour Clément, comment son savoir de poète de cour, sa culture antique voire historiographique, peuvent être mis au service d'une célébration aussi brillante que plaisante de la Vierge. Le poète de François I^{er} fait valoir son expérience de courtisan – de la même façon que Hüe a montré que les poètes faisaient souvent valoir les pratiques ou l'artisanat de leur propre métier – et démontre qu'il ne rompt pas avec cette expérience en participant au Puy de la Conception, mais au contraire qu'il sait précisément la réinvestir dans la célébration de la Vierge.

Avec ce deuxième chant royal présenté au concours, en plus des stratégies parallèles pour encourager la carrière de Clément et pour persuader le jury rouennais, le poète de François I^{er} définit quelques traits de l'esthétique de sa poésie mariale. À chaque fois, en effet, Clément développe une métaphore longuement élaborée, narrativisée et exploitée dans nombre de ses implications figurées et référentielles. Cette technique, qui repose sur le développement d'une image profane avec une interprétation religieuse, est proche de celle de Cretin : les chants royaux articulés autour des refrains « La belle, pure et tressaine conserve », « Reigle infaillible en tous cas approuvee », « Seule sans si, divinément tissue », « Temple construit par divin artiffice » et « Livre de vie ou tous biens sont compris³⁵⁸ » en sont quelques exemples. L'élaboration de *l'inventio* chez Clément, en revanche, ne s'accompagne pas d'une *elocutio* aussi érudite que chez Cretin (qui culmine avec l'incipit latinisant « L'altitonant supreme plasmateur » du chant royal « Temple construit... ») ou d'innovations formelles comme chez son père (ses rondeaux parfaits ou le chant royal « Cueurs endurez par obstination »). Jean Marot, lui, privilégie plutôt la rigueur et le détail théologiques et historiques à l'audace des images – ainsi que la recherche formelle, dans les poèmes précédemment cités. Cet avis est partagé par Hüe et Brancher³⁵⁹, et est sans doute valable, mais dans une mesure bien définie, puisqu'il concerne les chants royaux « Pure en concept outre loy de nature », « L'humanité jointe à divinité » ainsi que le « Chant royal digne d'estre escript en tableau... », c'est-à-dire, pour ce qu'on sait, des compositions assez tardives de Jean (postérieures à 1517). Le chant royal « Parc virginal exempté de vermine », de 1512, travaille en effet plus modestement sur une image. C'est sur cette base poétique que Hüe propose d'abord d'attribuer ce poème à Clément, avant d'être rattrapé par des évidences chronologiques : le fils

³⁵⁸ *Œuvres poétiques, op. cit.*, respectivement p. 5-6, 13-16, 22-24, 31-34 et 36-38.

³⁵⁹ « Les Marot et le puy de Rouen, remarques à propos du ms. BN, f. fr. 2205 », art. cité et « “En la maison de son cler pere alla” : autour du “rondeau parfait” de Clément Marot », art. cité.

Marot est alors bien trop jeune³⁶⁰. Mais son analyse, pour erronée qu'elle s'avère, révèle combien la poétique élue par Clément dans ses chants royaux de *L'Adolescence clémentine* ou de *La Suite* évoque une simplicité, une jeunesse, que Jean semble dépasser mais à laquelle Clément reste attaché. À mesure que la « povre simplicité³⁶¹ » de Jean s'efface, alors qu'il cherche à se distinguer dans les Puy (où apparaît bientôt un autre Marot...), ce poète évolue vers une virtuosité intellectuelle et métrique. L'esthétique des chants royaux de Clément, quant à elle, se situe entre les débuts de son propre père et les chefs-d'œuvre de Cretin, toutefois dépourvus de la grandiloquence par laquelle le chanoine de Vincennes s'efforce de trouver un langage propre à la liturgie et à la hauteur de la Vierge³⁶². Clément cherche également ce langage, mais par un moyen tout opposé : celui d'une simplicité, d'un naturel de *l'elocutio* qui se veut mimétique de l'abandon de l'homme à sa foi. Faut-il encore, plus de cinq ans après la mort de Jean Marot, voir dans cette fidélité à Cretin l'indice d'une volonté de se distinguer de l'autre qui porte le même nom, ou plus simplement supposer un penchant personnel de Clément pour la poésie mariale du chanoine de Vincennes ? Cretin est peut-être aussi un meilleur exemple à imiter, en ce qu'il a remporté deux fois la palme au Puy de Rouen.

Clément ne participe au Puy de Rouen qu'une fois après la mort de ses pères et maîtres, ce qui souligne à la fois l'aura de cette institution à laquelle il revient, mais aussi son exigence esthétique et technique : le poète de Cahors, pourtant écrivain du roi, rentre à nouveau bredouille. Est-ce par dépit que Marot abandonne ensuite les Puy rouennais ? Ou bien est-ce parce qu'il ne se sent pas en adéquation, sur les plans idéologique, esthétique mais aussi éthique, avec les attentes de ces concours ? Cette probable déception met sans doute un arrêt à la pratique des Puy par Clément, à moins que ce ne soit l'exil qui empêche Marot de participer aux Puy suivants (étant en Italie ou n'étant guère en odeur de sainteté) ou encore la publication, qui se révèle un moyen beaucoup plus efficace pour diffuser des idées nouvelles (comme l'a révélé non sans excès l'affaire des placards de 1534) et une poésie innovante et personnelle. Ces diverses causes possibles ne s'excluent pas : la prise en compte d'éléments conjoncturels (exil, affaire des placards) explique d'ailleurs mieux que d'éventuelles raisons structurelles (délaissement d'une poétique vieillie au profit d'un renouveau de simplicité évangélique) pourquoi Clément revient au Puy de Rouen autour de 1532 après avoir pourtant composé, expérimenté, des chants royaux ostensiblement « évangéliques » ou profanes. Est-ce à partir de là que Marot se consacre

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Prologue du *Voyage de Gênes*, *op. cit.*, p. 83.

³⁶² Voir sur ce point les analyses de Cornilliat dans « *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 483-560. Anne Berthelot, qui dénonce dans son article « De Gautier de Coincy aux Rhétoriciens : glossolalie et poésie mariale » (*Moyen Français*, vol. 39, 1996, p. 25-37) la rhétorique de ces poètes, ornée à défaut de pouvoir désigner les mystères de la foi, ne semble pas avoir saisi le sens de ces constructions virtuoses et innovantes.

entièrement aux traductions des psaumes, œuvre aussi bien courtesane qu'évangélique ? Quoi qu'il en soit, les épîtres ou épitaphes semblent dorénavant permettre à Clément d'associer sa fonction de poète de cour et son désir de répandre ses idées religieuses, de manifester une virtuosité qui réside désormais moins dans le vers que dans l'esprit du poète, et de rendre le tout accessible sous forme de chronique personnelle copiée à la cour (comme pour le manuscrit de Chantilly) ou imprimée pour le public des villes.

« Le Balladin & dernier œuvre de Clément Marot³⁶³ » constitue un épilogue tardif de cette pratique des Puys que le poète de Cahors s'est efforcé de plier à ses impératifs courtesans, à son penchant stylistique et à sa défense de l'évangélisme. Le poème est composé par Marot peu avant sa mort et est publié de façon posthume en 1545. À bien des égards, il développe à l'extrême les inflexions rhétoriques, idéologiques et stylistiques des poèmes présentés aux Puys, tout en gardant certains traits caractéristiques de la poésie des chants royaux, signe que Clément augmente ou perfectionne constamment cet héritage littéraire, plus qu'il ne le remplace. Marot y expose en effet de façon allégorique (mais sans obscurité ou grandiloquence) l'opposition entre la Belle Christine – l'Église qu'il appelle de ses vœux – et « la grand Symmonne » – représentant l'Église dévoyée qui s'est imposée. Cette opposition de valeurs entre la riche Symmonne et la simple et populaire Christine se double d'un contraste de styles³⁶⁴ : l'une est fardée dans son « langaige » comme sur son « visaige » (v. 117-118) tandis que le chant de l'autre est simple, doux, et surtout populaire (v. 178-203). En cela, et parce que « sa voix passoit le chant de la seraine » (v. 53), elle ressemble à un prolongement de Marie telle qu'elle est décrite dans le « Chant Royal de la Conception nostre Dame » (au palinod « Seule merite entre tous le prix³⁶⁵ »). Alors que nous avions supposé que la fréquentation des Puys par Marot s'expliquait par un désir de diffuser le message évangélique au-delà de la cour, dans les villes et en province, avant qu'il ne se mette à publier ses œuvres, le poète affirme plus que jamais dans « Le Balladin » son désir de toucher un public populaire, les « Ruraulx barbares & non clers » (v. 196), bien plus large que les courtesans ou les citadins qui achètent des livres ou assistent aux Puys. Enfin, l'allégeance du poète à Christine plutôt qu'à Symmonne reprend les codes de la poésie courtoise et démontre une fois de plus que Clément Marot n'oppose pas les univers poétiques de la cour ou l'esthétique des Puys mais souhaite les mettre au service d'une expression de la foi, dont la simplicité élocutoire se veut mimétique d'une pureté originelle de celle-ci³⁶⁶. Ces remarques sur ce poème tardif éclairent

³⁶³ OP2, p. 716-724

³⁶⁴ Voir l'étude de Noirot dans « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 346-362.

³⁶⁵ Elle évoque aussi la « Sereine » de la ballade VII pour la naissance du Dauphin (v. 27) : la « Sereine » est symbole d'harmonie, donc de Paix.

³⁶⁶ Voir sur ce point Defaux, *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, *op. cit.*, p. 73-85.

rétrospectivement les enjeux de la tension de Marot entre fidélité aux Puy et inflexions courtoises et évangéliques, qui relèvent tant d'une esthétique poétique que des milieux de la diffusion concrète des textes. Ils nous permettent aussi de développer un point essentiel de l'étude du rapport de Clément Marot à la poésie de ses maîtres : la réflexion sur le statut et la fonction de l'ornement.

4/ Coup d'éclat ou coup de grâce : autour de la « Petite Epistre au Roy »

Dans la « Petite Epistre au Roy », l'ornement grandiloquent des Rhétoriciens semble briller de ses derniers feux, alors que la familiarité avec le monarque, dans cette épître de requête, est plus que jamais de mise. La « Petite Epistre au Roy », par son genre et sa contrainte particulière – qui consiste à faire revenir vingt-six rimes équivoques précisément dérivées du mot « rime » –, cristallise donc des enjeux concernant à la fois le statut et la fonction de l'ornement, dont l'équivoque est le procédé-roi des Rhétoriciens, et ceux de la familiarité dans le genre épistolaire. Clément semble dans cette épître condamner l'un et promouvoir l'autre d'une façon proprement révolutionnaire : nous voudrions montrer d'une part que ces deux gestes sont intimement liés, et d'autre part qu'ils prennent leur origine dans les épîtres familières de Cretin, situant ainsi cette épître virtuose au terme d'une évolution sur plusieurs générations, que Marot ressaisit et met en scène dans vingt-six vers virtuoses, qu'il convient à présent de relire.

Dans « *Or ne mens* »³⁶⁷, Cornilliat a analysé de manière détaillée la façon dont Marot vide la rime équivoque de toute capacité de transmutation pour n'en faire plus qu'un objet plaisant, lequel pourra, ou non, susciter une grâce royale, dans le contexte d'un échange caractérisé par la familiarité et la gratuité. Les vers de Marot sont en effet un présent offert au roi, et l'éventuel bien que ce dernier pourra accorder à son poète est aussi envisagé comme une action libre³⁶⁸ : elle ne récompense pas les vers mais constitue un geste amical répondant à une adresse familière. Les premiers vers de la « Petite Epistre au Roy » placent d'emblée le poème sous le signe de l'humour et de l'humilité du poète qui s'« enrime » :

En m'esbatant je faiz Rondeaux en rime,
Et en rimant bien souvent je m'enrime :
Brief, c'est pitié d'entre nous Rimailleurs,
Car vous trouvez assez de rime ailleurs,
Et quand vous plaist, mieulx que moy, rimassez,
Des biens avez, et de la rime assez. (v. 3-6)

³⁶⁷ *Op. cit.*, p. 330-338.

³⁶⁸ L'incommensurabilité de la grâce librement accordée au poète est également commentée selon un modèle théologique par Ullrich Langer, *Divine and Poetic Freedom in the Renaissance. Nominalist Theology and Literature in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 51-71.

Le roi étant lui-même capable de faire des rimes, et Marot n'étant qu'un technicien se débattant avec les mots (ce que soulignent les dérivés péjoratifs de « rime³⁶⁹ »), Cornilliat montre que la mission traditionnellement dévolue au poète de cour devient obsolète. En effet, la rime n'est plus la métaphore du bien (à opposer, à échanger), car le roi a déjà les deux : pourquoi donnerait-il, dès lors, des biens contre des rimes ? Dans la Grande Rhétorique, le prince est supposé tout avoir sauf, implicitement, la rime, l'éloge que le Rhétoricien se propose justement de lui ajouter. Du coup, les rimes de Marot sont gratuites puisque François I^{er} en a déjà, et le don qu'il fera au poète est également gratuit, ne repose pas sur des circonstances extérieures (célébration d'un événement, hypothèse d'un échange des rimes contre de l'argent) mais intrinsèques au poète, la démonstration d'une amitié. Le poète se définit par son inutilité, la gratuité de ses rimes, qu'il revendique, lui donnant paradoxalement une place irréductible dans l'échange.

En effet, dans la « Petite Epistre au Roy », la métaréflexivité des rimes révèle le vide de l'ornement et en même temps suggère les moyens de lui redonner une légitimité : il faut pour cela qu'il soit soutenu par un *éthos* suffisamment élaboré, la présence d'une personne écrivant et lui insufflant vigueur et signification. Marot sait que le roi pourrait faire mieux en termes de versification – mais c'est évidemment un éloge attendu dans le cadre d'une adresse à un supérieur, et la démonstration de talent du poète de Cahors dans ses vingt-six rimes équivoques portant sur le mot « rime » dément cet aveu de faiblesse du poète par rapport à son roi, non sans l'inviter à en sourire³⁷⁰. Quoi qu'il en soit, comme François I^{er} n'est pas Clément, il ne pourrait pas faire *œ* poème à travers lequel l'humble rhétoricien se montre divertissant :

Or ce me dist (ung jour) quelque Rimart,
 Viença Marot, trouves tu en rime art,
 Qui serve aux gens, toy qui a rimassé :
 Ouy vrayement (respondz je) Henri Macé.
 Car voys tu bien, la personne rimante,
 Qui au Jardin de son sens la rime ente,
 Si elle n'a des biens en rimoyant,
 Elle prendra plaisir en rime oyant [...]. (v. 9-16)

Même celui qui est « rimoyant » peut trouver du plaisir en « rime oyant » les productions d'autrui : ce qui sauve encore la technique, ce qui fait que l'« art » poétique « ser[t] aux gens », c'est la personne qui écrit, et non plus l'objet du poème. Bientôt Marot ne cherchera plus à sauver la

³⁶⁹ Aspect auquel se montre sensible Berthon dans *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 288.

³⁷⁰ C'est d'ailleurs un procédé topique de rhétoricien, que de formuler une *excusatio* pour la faiblesse d'un style au moment même d'en donner une illustration la plus brillante possible. La présence de cette convention épideictique – car il s'agit d'affirmer par prétériorité que même dans ses coups d'éclats le poète ne saurait être à la hauteur du destinataire de l'éloge – montre déjà ce que Marot doit aux Rhétoriciens dans sa « Petite Epistre au Roy », mais aussi comment il détourne leurs procédés, les porte à leur comble jusqu'à en changer l'esprit, sans toutefois tomber dans le dédain ou la parodie.

technique et ne concentrera ses efforts que sur le développement de la *persona* unique de l'écrivain. Ainsi, la rime renonce à agir sur le destinataire, à sublimer un objet ou même à anticiper le désir de l'auteur : comme le rappelle Cornilliat, elle ne fait plus que dire ce que fait l'auteur. Elle ne capture plus un objet mais une volonté et se replie de fait sur l'expression du sujet, qui devient le cœur du poème.

La dernière partie de l'épître de requête, traditionnellement dévolue à l'éloge final, met encore en évidence la nouvelle importance que Marot confère à l'écrivain par rapport à son objet, qu'il soit technique ou rhétorique :

Si vous supply, qu'à ce jeune Rimeur
Facies avoir ung jour par sa rime heur.
Affin qu'on die, en prose, ou en rimant,
Ce Rimailleur, qui s'alloit enrimant,
Tant rimassa, rima, et rimonna,
Qu'il a congneu, que bien par rime on a. (v. 21-26)

Cornilliat a bien souligné le paradoxe de cet éloge final, qui n'est pas tourné vers le roi mais vers ce qu'on dira du « jeune Rimeur ». Il faut ajouter que dans cette prière, les équivoques ne sont plus restaurées dans leur fonction épideictique, elles n'insistent pas sur la fracture entre les vers du poète et le sceau qu'il réclame, mais au contraire suggèrent une réconciliation de l'« heur » avec la « rime », non à travers la personne du roi, en vertu de sa libéralité, mais dans l'activité du « Rimeur », qui est plus que jamais décuplée par l'avant-dernier vers. Cornilliat conclut sur les implications de ce refus de l'éloge final :

L'équivoque redoutante sur le mot « rime » est le métalangage provisoire d'une nouvelle vocation de la poésie : non pas louer le prince et se transporter avec lui jusqu'au « paradis », mais le prendre à part, ici et maintenant, par occasion, pour un entretien familial. (p. 337)

La rime, dont l'équivoque est la reine, concentre les enjeux de l'ornement tel qu'il était utilisé par les Rhétoriciens et tel qu'il peut maintenant être détourné, avant de faire l'objet de condamnations au cours du XVI^e siècle, en tant que surcroît de sens par le rapprochement de termes *a priori* sans rapport, surcroît de plaisir lié à l'attente de la résolution du calembour, ou au contraire à titre d'artefact sonore trompeur, qui injecte du sens, établit des correspondances au nom d'un principe uniquement sonore, charmeur, fallacieux. À l'inverse, la simplicité et le lyrisme marotiques semblent balayer toute réflexion sur l'ornement au profit d'une familiarité qui reposerait sur la transparence d'un style et d'une forme, la lettre, ainsi que l'ancrage dans un *ethos* très humble et néanmoins savamment élaboré. Comme pour les précédentes études sur le rondeau ou le chant royal, nous souhaiterions ajouter des éléments poétiques, rhétoriques et contextuels pour nuancer cette rupture entre Clément et ses prédécesseurs et argumenter en faveur d'une transition plus souple entre l'esthétique des Rhétoriciens, en particulier Cretin, et le

projet poétique de Marot tel qu'il se définit et se met en scène dans les années 1530, c'est-à-dire dans la seconde moitié de la carrière du poète de Cahors, alors qu'il recueille ses poèmes pour les publier, et commence à dessiner l'arc de sa propre évolution poétique. C'est pourquoi nous étudierons, en amont, la façon dont se développe et s'épanouit la familiarité épistolaire dans les écrits de Cretin, qui accompagne et provoque des doutes quant à l'utilisation de l'équivoque, afin de mieux situer les enjeux (et même la chronologie) de la « Petite Epistre au Roy », tout en mettant en perspective, en aval, cette démarcation à travers une étude de la rime chez Marot.

- **L'épître familière, des cercles de poètes à la cour**

La pratique du genre épistolaire caractérise la poésie des Rhétoriciens. Paradoxalement, ces correspondances constituent des cercles parallèles aux milieux courtois dans lesquels les poètes exercent leur métier. Ainsi Cretin, prenant sa retraite loin de la cour, développe-t-il une intense activité épistolaire, de même que Bouchet, Poitevin qui rêve sans doute, au contraire, d'accéder à cette cour qui a déçu le chanoine de Vincennes. Or, au plus près du roi ou au plus profond de l'exil, Clément Marot n'a de cesse d'écrire des épîtres, genre représenté d'un bout à l'autre de ses œuvres. Celles-ci portent, même dans les adresses à François I^{er}, un degré de transparence et de familiarité inégalé dans les lettres des prédécesseurs, et brillamment incarné dans la « Petite Epistre au Roy », « Marot prisonnier escript au Roy, pour sa delivrance », ou encore l'épître « Au Roy, pour avoir esté desrobé ». De Cretin à Marot, quelles sont les étapes et les enjeux de la familiarité passant des poètes à la cour ?

LE CERCLE DES RHÉTORIQUES

Pour Zumthor, l'épître est « l'une des formes de discours les plus profondément enracinées dans la pratique des Grands Rhétoriciens³⁷¹ ». Ceux-ci ont pour modèles les épistologues latins tels Cicéron, Sénèque, Horace ou Ovide³⁷². L'écriture d'épîtres héroïques, prêtées à des voix fictives, ou familières (pour reprendre la distinction de Suard³⁷³) devient même une véritable mode à partir des années 1500, encouragée par la traduction des modèles latins et leur imitation, en particulier par l'italien Fauste Andrelini, que Macé de Villebresme et Cretin³⁷⁴ traduisent à la

³⁷¹ *Le Masque et la Lumière*, *op. cit.*, p. 185.

³⁷² Voir Joole, *L'épître en vers et les Grands Rhétoriciens*, *op. cit.*, p. 59-78, pour l'influence respective de ces auteurs.

³⁷³ Francis Suard, « Les Épîtres de Guillaume Cretin », dans *La Grande Rhétorique. Hommage à la mémoire de Paul Zumthor. Actes du colloque international. Université Mc Gill, Montréal, 5-6 octobre 1992*, éd. Giuseppe Di Stefano et Rose M. Bidler, Montréal, CERES (*Le Moyen Français*, vol. 34), 1994, p. 175-188.

³⁷⁴ *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 327-338.

cour de France. Bien que les traités épistolaires se multiplient (Doudet³⁷⁵ cite en premier lieu ceux de Filelfo et Niger à la fin du XV^e siècle), l'épître en poésie n'est théorisée que dans un art de seconde rhétorique de 1525, signe que les modèles épistolographiques latins prévalaient, tout comme les lettres échangées entre les Rhétoriciens, qui dépassaient à bien des égards le cadre intime qui leur sert de prétexte. S'il est difficile de trouver un trait commun caractérisant l'ensemble des poètes réunis sous l'appellation de « Rhétoriciens », Joole³⁷⁶ a raison d'insister sur le fait que leur commerce épistolaire donne indéniablement une cohérence à ce regroupement d'écrivains par l'histoire littéraire – et cela inclut *de facto* Clément Marot, pourrait-on ajouter. Par l'échange de nouvelles ou de services, les poètes créent un cercle littéraire parallèle à celui de la cour où ils évoluent, ont évolué, rêvent d'évoluer. Les épîtres de Cretin ou de Bouchet, comme le souligne Joole, procèdent à de multiples gestes (demande ou envoi d'informations, recommandations, intercessions et toujours éloges réciproques³⁷⁷) qui servent moins à pallier une distance géographique qu'à souder un cercle littéraire, autour d'une cour – celle que Cretin a fuie – ou d'une région – tel que le Poitou de Bouchet.

On trouve aussi des traces de ce commerce épistolaire visant à souder un groupe d'hommes de lettres chez Clément Marot. Dès *La Suite*, l'« Epistre à Monseigneur le grand Maistre de Montmorency, par laquelle Marot luy envoie ung petit Recueil de ses Oeuvres, & luy recommande le porteur » témoigne de l'entraide entre poètes³⁷⁸. Les épîtres « A Guillaume du Tertre », « du Coq en lasne à Lyon Jamet³⁷⁹ », « A Vignals Thoulousain » ou « A Monsieur le

³⁷⁵ « La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens : une autre voie vers la Renaissance ? » art. cité.

³⁷⁶ Joole, *L'épître en vers et les Grands Rhétoriciens*, *op. cit.*, p. 109-140.

³⁷⁷ Joole (*ibid.*) recense notamment les exemples de Cretin louant Molinet et Lemaire (épître XXX) ou à l'inverse s'insurgeant contre le fils De Bigue qu'il accuse de lui avoir subtilisé son *Invective sur l'erreur...* (épître LXI) qui participent également de cette culture de la *sodalitas*. De même, les demandes d'intercession d'un poète à l'autre sont souvent familières et laissent entrevoir un jeu complice : exemple de Cretin à Charbonnier (LXI) ou de Saint-Gelais à Clément Marot « Etant tous deux malades ». Parmi les échanges d'informations, il cite les épîtres LVII et LXII où Cretin aborde des questions politiques du temps avec Charbonnier et Macé de Villebresme. Enfin, les demandes de réponse (telle l'épître LVIII de Cretin) soulignent l'importance de ce commerce épistolaire, surtout chez un poète ayant fait le choix de se retirer.

³⁷⁸ *OP1*, p. 295-297. Ailleurs, c'est le poète Papillon que Marot recommande au roi (*OP2*, p. 156-158).

³⁷⁹ Par la pièce LVII adressée à Macé de Villebresme, Cretin offre une épître amicale donnant des nouvelles et en requérant, s'expliquant (le poète s'est alors éloigné de la cour) tout en faisant la satire du monde environnant. Les phrases courtes, le style piquant annoncent d'une certaine façon les épîtres du coq-à-l'âne de Clément, en particulier celles écrites depuis Ferrare, où le poète de Cahors partage avec son prédécesseur une forte distance géographique et critique envers la cour. Ce rapprochement de l'épître familière et du coq-à-l'âne, en vertu du partage de la forme épistolaire et du triste état des lieux dressé par le témoin, complète des associations plus fréquentes avec la fratrasie ou la sottie médiévale. Au XVI^e siècle, comme le rappelle LeBlanc (*Va Lettre Va*, *op. cit.*, p. 165-167) le coq-à-l'âne est perçu comme une variante de l'épître (ce que confirme Peletier dans son *Art poétique*), proche de la satire à l'antique (Sébillot

General Prevost³⁸⁰ » au cœur desquelles se trouve l'« amytié », créent une véritable *sodalitas* entre hommes de lettres et pensionnaires de la cour. Le rôle de ces épîtres dans la constitution de cercles littéraires apparaît aussi, à l'inverse, dans les injures (épître IX de *La Suite*) ou échanges de tous bords à propos de la querelle entre Marot et Sagon : si les principaux intéressés ont finalement peu écrit, en revanche, et surtout du côté de Marot, la défense organisée par ses partisans révèle un véritable cercle de poètes marotiques, partageant l'« amytié » du poète, son esthétique et, espèrent-ils, son renom³⁸¹.

La création d'un tel cercle littéraire passe par l'éloge et les protestations de modestie, qui, en dépit ou par le fait même de leur caractère topique, instituent une forte connivence entre les épistoliers. Dans cette strophe adressée à Robertet³⁸², Cretin formule l'éloge par prétérition de son destinataire, affirme son incapacité à écrire et emploie une métaphore horticole éculée :

Ouvrier ne suis pour trancher de l'abille,
 Ne hault louer ta façon excellente.
 J'ay foible sens, memoire trop labile,
 Et est ma main par pesant l'exces l'ente.
 Pleust or a Dieu que le greffe eusse et lente
 Du bien que scais tant loing que pres anter,
 Pour promptement te faire presenter
 Fleur, feuille, fruit, a plain crestin ouvert :
 Nouveau don plaist, soit rouge, gris, ou vert. (v. 10-18)

Le style enlevé du poète, sa virtuosité (à la rime notamment) et la remotivation de la métaphore horticole qui débouche sur un jeu de mot sur son patronyme transforment ces *topoi* en lieux de connivence partagée entre épistoliers. Pour Doudet, certes les mêmes protestations d'humilité, les mêmes éloges hyperboliques et les mêmes métaphores sur les noms reviennent entre les épîtres (on songe à l'alliance du panier et du vin, du « cretin » et de « la jaille », dans l'épître LVIII³⁸³), mais cela ne signifie pas que les auteurs ne les dotent pas de charges poétiques et d'idéaux personnels. Les jeux de mots de Cretin sur son propre nom, si commun, et sur celui de la Jaille servent ainsi à détailler la relation de maître à élève entre les deux poètes :

disait déjà qu'« à la vérité les Satires de Juvénal, Perse, et Horace, sont Coq-à-l'âne Latins », *op. cit.*, p. 135). Mayer (dans « Marot et l'archaïsme », art. cité) note par ailleurs que les coqs-à-l'âne de Marot sont chargés de proverbes goûtés par les Rhétoriciens.

³⁸⁰ *OP1*, p. 307, 310-313, 326-327 et 332-333.

³⁸¹ L'éloignement géographique de Bouchet se reflète dans son refus de prendre parti pour l'un ou l'autre poète lors de la querelle entre Marot et Sagon, alors même que ce dernier lui demande de prendre sa plume pour le défendre (*Epistres morales et familières du Traverser*, reproduction en fac-similé de l'édition poitevine de 1545, présentée par Jennifer Beard, Paris/La Haye, S. R. Publishers Ltd., Johnson Reprint Corporation et Mouton, 1969, épître CX, f. lxxiii v°).

³⁸² Épître LIII, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 249-252.

³⁸³ *Ibid.*, p. 264-267.

Mais si tu veulx que a temps parfaire l'eage aille
 Du tien Cretin, faitz que n'entre en la Jaille
 Vin verd nesung, ains te charge en tonneaux
 D'antiquité, pourquoy quand j'entonne eaux
 Ou meschans vins, fort me treuve en danger ;
 Et si a part veulx mettre ou vendenger
 Raisins, pruneaux, pommes, poires et mesles,
 Ou aultres fruitz, besoing sera que mesles
 Verd et sec ; mais s'il est beaucoup mangeaille,
 Verse au Cretin aussi fort comme en Jaille. (v. 33-42)

Si l'élève veut remplir son panier – et par là littéralement devenir Cretin –, il faut qu'il se tourne vers les modèles antiques, mais mêlés d'autres fruits plus « verd[s] », plus récents : alors que le « vin verd » est écarté, les fruits qui doivent servir au breuvage doivent quant à eux mêler « verd et sec ». C'est une véritable théorie de l'innutrition que Cretin formule ici, en défendant non une imitation servile des modèles antiques et encore moins de lui-même, pas plus qu'une révolution poétique faisant table rase du passé, mais une actualisation, une appropriation. Joole³⁸⁴ signale d'autres échanges de conceptions littéraires aussi, dans le cadre d'une relation de maître à disciple, dans les épîtres LVII, LXI, et LXIII. La lettre au poète devient rapidement une lettre sur la poésie : Marot répond à cette loi du genre, non sans le sel de l'ironie, dans son épître « Au Lieutenant Gontier ».

L'élaboration de ces cercles littéraires parallèles aux milieux courtoisants – transcendant éventuellement les frontières comme le montrent les épîtres de Cretin à Andrelini, La Jaille, Lemaire ou à son parent Molinet – établit une gloire propre aux poètes, qu'ils partagent et accroissent par l'émulation poétique. L'épître a un statut profondément réflexif. La rivalité politique entre deux cours est le prétexte de joutes poétiques où la gloire de l'épistolier est en balance. En effet, dans les lettres des Rhétoriciens, contrairement au reste de leurs œuvres, la gloire mise en jeu est celle de l'écrivain et non du protecteur. Ainsi, les échanges de nouvelles ou de services sont l'occasion pour ces poètes de célébrer, peaufiner leur art, d'établir des relations d'égalité dans l'amitié, la rivalité ou la formation. Les échanges épistolaires entre Robertet et Chastelain, aboutissant à la poétique des *Douze Dames de Rhétorique* en sont un exemple remarquable, mais on peut aussi mentionner d'autres épîtres teintées de provocation à l'égard du grand George, par Castel notamment³⁸⁵. La recherche ou mise à l'épreuve de la gloire poétique se fait déjà sur fond d'affrontement politique entre Bourguignons et Français, comme ce sera encore

³⁸⁴ Joole, *L'épître en vers et les Grands Rhétoriciens*, op. cit., p. 128.

³⁸⁵ Armstrong étudie ces échanges dans *The Virtuoso, Circle* op. cit., chap 4, « Swords and Stanzas : France v. Burgundy », p. 117-155. Voir aussi Doudet, « Contraintes, concurrences et stratégies d'autonomisation chez les Rhétoriciens francophones », art. cité, et « La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens : une autre voie vers la Renaissance ? », art. cité.

le cas dans les épîtres entre Cretin et Molinet, où le rhétoricien français, qui provoque en quelque sorte son collègue et rival bourguignon, se voit répondre qu'il est bien le meilleur poète national... après Saint-Gelais³⁸⁶. Dans son article sur « La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens », Doudet résume ainsi le statut de ces échanges :

La lettre de Rhétoricien n'est pas échange de nouvelles. Elle vise à la sacralisation de l'acte d'écrire et à la circulation du « bruit », de la gloire et du nouveau prestige dont jouissent les poètes au tournant des XV^e et XVI^e siècles. (p. 205)

Dans un même geste, l'épistolier fonde un groupe littéraire, lui donne une poétique (en mouvement, en progrès) et une gloire désormais indépendante des aléas de la vie politique ou de la carrière de chacun.

Issu des débats littéraires du Moyen Âge, notamment autour du *Roman de la Rose*, et précurseur des échanges humanistes, ce commerce épistolaire est pour Vaillancourt³⁸⁷ déjà véritablement humaniste, inspiré des lettres familières de Cicéron (redécouvertes à la Renaissance notamment par le biais de Pétrarque), morales de Sénèque (comme cela apparaît dans les épîtres LXIX et LXX du chanoine Cretin à Jean Martin, LXXI à la Comtesse de Dampmartin ou LXXIV aux filles pénitentes), ou volontiers satiriques d'Horace (les diatribes de Cretin sur la cour n'en sont pas fort éloignées³⁸⁸). La redécouverte des *Familiares* de Cicéron, par Pétrarque, joue un rôle capital dans le développement du commerce épistolaire des Rhétoriciens. Les modèles latins auxquels les épistolographes se confrontent ajoutent à leur autorité propre. Cretin s'efforce ainsi de rivaliser (en vain, selon le *topos* de la modestie) avec Cicéron dans une épître à l'évêque de Glandèves. S'adressant à ce supérieur, Cretin ne redouble pas de formalisme (en employant un registre élevé, une *dispositio* et une *elocutio* calquées sur l'*oratio*) comme le dicteraient les épistolographes médiévaux, mais il a recours à un style qu'il qualifie de rustique, du moins peu sophistiqué et faisant sien les motifs et l'axiologie de la lettre familière en prose. On peut ajouter à ces modèles latins Ovide, dont les *Tristes* et les *Pontiques* seront par endroits littéralement traduites dans les épîtres d'exil de Clément Marot « Au Roy » et « A la Royne de Navarre³⁸⁹ ». Quoi qu'il en soit, cet humanisme, qui repose autant sur le commerce épistolaire d'un cercle littéraire que sur la lecture attentive des modèles antiques est, pour Vaillancourt, « dissident³⁹⁰ », en ce sens qu'il ne

³⁸⁶ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 320-327.

³⁸⁷ « L'humanisme dissident des rhétoriciens : le cas de Guillaume Cretin », *Renaissance & Réformation/Renaissance et Réforme*, 2003, vol. 27, n° 2, p. 77-86.

³⁸⁸ Voir notamment l'épître LVII à Macé de Villebresme (*Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 259-264, v. 69-80).

³⁸⁹ *OP2*, p. 111-116 et 118-123. Marot reconnaît explicitement la dette qu'il doit à son prédécesseur antique dans son « Dieu Gard à la cour » : « Non que je vueille (Ovide) me vanter / D'avoir mieulx sceu, que ta muse chanter » (*OP2*, p. 134, v. 49-50).

³⁹⁰ Dans son article sur « L'humanisme dissident des rhétoriciens », Vaillancourt reprend et développe les vues de Zumthor dans *Le Masque et la Lumière* : là où l'un voyait dans la dissidence une insuffisance (celle

laisse rien entrevoir de l'influence italienne mais promeut une pratique et une littérature nationale. On voit aussi par cet exemple marotique que l'aspect autobiographique de ce genre où le « je » devrait renvoyer de façon transparente à celui qui tient la plume, est à relativiser. Il en allait déjà ainsi chez Cretin où, comme le souligne Suard³⁹¹, l'amour de la solitude et le sentiment de la nature trouvent leurs modèles chez Horace ou Virgile, et notamment la métaphore du travail du poète comme celui d'un jardinier présente dans l'épître LXX à Frère Martin et que Clément élira dans l'épître liminaire de son *Adolescence*. Les *topoi* n'empêchent pas la création, au contraire, pourvu que l'on comprenne bien que pour les Rhétoriciens la poésie, même épistolaire, n'est pas l'expression d'une voix enfouie et biographique, mais d'une voie littéraire personnelle.

De plus en plus, l'épître échangée avec les poètes passe du statut d'instrument de promotion littéraire (en valorisant les poètes et en établissant ou en raffinant leurs arts poétiques) à celui d'objet littéraire à proprement parler, d'œuvre où peut s'étaler l'engagement national du poète ainsi que sa virtuosité, comme dans n'importe quelle pièce, par laquelle il peut aussi bien qu'ailleurs accomplir son devoir épideictique de courtisan. Ces épîtres étaient cependant souvent lues à la cour : les cercles poétiques et courtisans, parallèles, ne s'opposent pas mais se nourrissent dans un esprit de promotion nationale. Avec les Rhétoriciens, et plus que jamais avec Cretin, le commerce épistolaire familial, à la façon de Cicéron (avec considérations sur l'amitié, témoignages d'affection et de bienveillance) est établi. Toutefois, il apparaît dans les échanges entre poètes seulement : l'adresse au prince ou au protecteur revêt toujours le masque du dépourvu, l'épître ne se fait familière que pour mieux creuser l'écart entre le poète et son protecteur et non pour appeler une réciprocité.

LE MASQUE DU DÉPOURVU

Des pairs aux princes, la familiarité prend un tout autre visage : le poète s'adressant à son protecteur revêt le masque du Dépourvu, que ce soit pour se défendre ou, dans la très grande majorité des cas, quémander ou rendre grâce pour un bien reçu. Les considérations honorifiques et métopoétiques de l'épître ne sont pas exclues, mais la *propositio* rhétorique gouverne entièrement le choix du style, du ton, et plus généralement de l'*éthos* qui se donne à lire dans la lettre. Il n'est plus question d'établir un commerce érudit avec le prince, de cultiver l'amitié : si le poète s'adresse familièrement à son protecteur, c'est qu'il a perdu tout sens des convenances à cause de la Fortune qui l'accable. Sa pauvreté présente trouve un écho dans le registre moins

d'une réduction de l'humanisme aux intérêts nationalistes), l'autre en fait un choix conscient, une posture éthique, esthétique et politique.

³⁹¹ « Les Épîtres de Guillaume Cretin », art. cité.

élevé qui est alors employé, même s'il ne demeure pas dépourvu d'esprit – car le poète faisant pitié ne doit pas tomber dans le travers d'ennuyer son destinataire.

C'est ainsi que l'on peut comprendre l'épître de requête de Cretin adressée à Louis XII³⁹², où, après avoir longuement adressé, justifié, et même excusé ses plaintes envers la cour, les malheurs du poète sont très concrètement énumérés dans trois vers proprement burlesques :

Le jeu me fuyt, malheureté m'aterre
Pour entonner goutte, fiebvre, catharre,
Froid, chault, faim, soif, pulces, punaises et poulz,
Boutz, mal de dentz, rongne, entrac, morve, toux
Viennent souvent [...]. (v. 40-43)

Alors que le début de l'épître énonçait très sérieusement et pitoyablement l'« ennuy et souffreteux mesaise » de Cretin, l'énumération très concrète de tous les maux qui accablent le malheureux offre une pause humoristique au déploiement de la plainte et met le lecteur dans de bonnes dispositions pour annoncer la requête finale (v. 76). L'exagération, le contraste entre l'état réel du poète à la cour et sa peinture en infortuné participent également de ces saillies burlesques :

Vous m'aymez mieulx, ce croy, paovre que riche. (v. 50)
Je meurs de faim, et ne treuve que mordre. (v. 77)

Ainsi formulées sous forme d'épiphonème, ces saillies de *pathos* burlesques sont d'autant plus en rupture avec la requête plaintive, et d'autant plus divertissantes, aux moments-clé du poème où il s'agit de bien faire entendre les griefs et la demande spécifique d'un lopin de terre pour les réparer. Dans une étude comparée des deux épîtres de requête de Bourgeon et Raisin de Clément Marot³⁹³, Corinne Noirot montre que le poète oppose deux stratégies de requête : l'une plaisante et l'autre pathétique³⁹⁴. Elle défend l'idée que seule la première est susceptible d'être rétribuée, tandis que la seconde sombre dans l'ennui et le ridicule. Si son idée est juste, alors Cretin (contrairement à Bouchet par exemple³⁹⁵) a déjà ce sentiment de convenance éthique dans sa requête à Louis XII, redoutant au début de son épître d'être trop enclin aux larmes et non aux rires (« A qui trop mieulx affiert plorer que rire », v. 6). Il atténue une plainte transparente et réelle par le burlesque de l'intrusion d'un véritable masque farcesque, répugnant, en rupture totale avec le cadre référentiel et bienséant qui était établi dans les *excusationes* du début de l'épître

³⁹² XLV, « Dudict Cretin au Roy Loys Douziesme », *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 221-223.

³⁹³ *OP1*, p. 88-91.

³⁹⁴ « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 152-160.

³⁹⁵ Ses épîtres de requête sont rigoureusement argumentées et ne jouent guère avec le masque du dépourvu, que ce soit pour faire rire ou susciter la pitié (voir par exemple l'épître XXIV à la vicomtesse de Thouars, ou l'épître LXXXXV à Louise de Bourbon où il commence son éloge en évoquant ses propres *Annales*, respectivement dans les *Epistres morales et familiares du Traverseur*, *op. cit.*, f. xxv r° et lxiii v°). Seules de nombreuses références antiques et mythologiques viennent éventuellement récréer le destinataire de la requête, dans l'épître XXV au seigneur du Vigean par exemple (*ibid.*, f. xxvi r°).

(« Treshault, puissant et mon plus redoubté / Prince Seigneur, j'ay huy beaucoup doubté / Sur le propoz tenu de vous escripre », v. 1-3).

Alors que le poète ne s'adresse plus au prince par le biais de l'allégorie, la *poetrie* qui caractérise l'esthétique des Rhétoriciens (le fait d'énoncer des vérités par le biais de la fiction afin de les rendre plus intelligibles) semble subsister dans le recours aux personnifications de l'épître XLVI « a monseigneur duc de Valoys, conte d'Angoulesme, a present roy » (dont on a vu tout ce que l'« Epistre du Despourveu » de Clément lui devait) ou aux masques, comme celui de la chapelle du bois de Vincennes dans l'épître XLVIII³⁹⁶ de Cretin, ou bien celui qui ne semble pas même nécessiter de prosopopée, celui du poète dépourvu de tout, ayant perdu biens, honneur, sens des convenances – mais non pas son esprit enclin au divertissement.

L'épître en forme de ballade XLVII « Dudit Cretin au roy François Premier et present, pour ce que l'on luy avoit dit qu'il estoit cassé de ses gaiges³⁹⁷ » en est un exemple révélateur. Le poète développe avec brio une métaphore du jeu au sein d'une forme contrainte et parfaitement maîtrisée. Peu à peu seulement la première personne du quémandeur apparaît dans la ballade (v. 18, 25, puis dans l'envoi) : la requête ne s'effectue que dans ce cadre fictif, métaphorique ; la distance est préservée avec le prince, tandis que le divertissement est thématé dans la métaphore filée du jeu et des gages. Cette épître en forme de ballade est sans doute composée pour la même occasion que le « Rondeau de maistre Jehan Marot au roi François, craignant d'estre cassé de son estat³⁹⁸ ». Les éditeurs Defaux et Mantovani, rapprochant les toponymes italiens qui y figurent de l'expédition victorieuse de François I^{er} à Marignan ainsi que de certaines rimes de la « Ballade envoyée par Maistre Jehan Marot à Monseigneur le duc de Vallois lors qu'il fut retenu en son service », datent ce rondeau de 1515. Il n'est pas impossible que Cretin ait craint au même moment de perdre ses gages, et que la perte qui « [le] blesse fort » (v. 27) soit celle de son ancien protecteur Louis XII. La comparaison de la ballade de Cretin et du rondeau de Marot permet de mesurer le jeu sur l'humilité de Jean par rapport à ce qui reste encore une prouesse littéraire chez Cretin : l'un est homme de lettres désemparé, l'autre est homme désemparé – même si l'*éthos* qu'il

³⁹⁶ Ces masques doivent énormément aux *Héroïdes* d'Ovide, traduites par Saint-Gelais en 1497, et à toute la littérature épistolaire des Rhétoriciens qui, de d'Auton à Bouchet en passant par Lemaire, Cretin et Jean Marot, a prêté des vers aux femmes historiques et mythologiques, aux dames de Paris ou de Lyon, aux héros du passé, aux animaux et aux objets. Sur cette tradition, voir Joole, « Les *Héroïdes* d'Ovide et les épistoliers de la grande rhétorique », dans *Regards sur le passé dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, éd. Francine Wild, Berlin, Peter Lang, 1997, p. 47-53 ; Suard, « Les Épîtres de Guillaume Cretin », art. cité ; et LeBlanc, *Va Lettre Va*, *op. cit.*, en particulier « Early sixteenth-century Rhétoriciens », p. 110-127.

³⁹⁷ *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 227-228.

³⁹⁸ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 203 et notes p. 499-500.

se construit relève évidemment de l'excès et du jeu³⁹⁹. Dans sa ballade au duc de Valois comme dans son rondeau, Marot se présente comme « le povre Maistre Jehan » (respectivement v. 21 et 1), ce qui donne de la consistance à ce masque de dépourvu comique : le titre de « maistre » semble relever des parodies farcesques, où « Jehan » est un prénom d'idiot, de cocu. La représentation du poète « nud comme Adam » (v. 12 et 11) confère aussi plus de comique à cette représentation. « Jehan » se fait véritablement personnage, tandis que chez Cretin les masques n'apparaissent jusqu'à présent qu'accessoirement, pour infléchir en un sens bienveillant la rhétorique de la requête, et ajouter une note de divertissement à une pièce trop référentielle et personnelle.

Si Cretin a bien écrit l'épître XLVII vers 1515, force est alors de constater que l'écart avec l'épître XLIX également adressée à François I^{er}, pour le remercier d'un bienfait, est considérable. Il est difficile de dater cette épître, qui peut être le remerciement des gages à nouveau accordés en 1515, des fonds libérés pour la restauration de la chapelle du bois de Vincennes demandés en 1522 (ce que suggère l'ordre des épîtres de Charbonnier, où l'épître de remerciement XLIX succède à celle de requête « au nom de la Chappelle du bois de Vincennes »), des moyens demandés au début du cinquième livre de la *Chronique françoise*, ou d'un autre bienfait pécuniaire du roi dont on n'a pas trace dans les écrits du chanoine. Quoi qu'il en soit, le poète reprend le masque de l'infortuné pour mieux en renverser les représentations, maintenant qu'il est « riche » (v. 23) :

Hyer convenoit manger mon bled en vers,
Et aujourd'huy prou pain ay recouvert ;
Marchantz taquins, usuriers incredules
Pour recongnoistre ou nyer mes cedulaes
Me feirent hyer adjourner et citer,
Et aujourd'huy je faitz solliciter
Tous mes Angloys, pour les restes parfaire,
Et le payement entier leur satisfaire. (v. 25-32)

Cretin évoque de façon plaisante et convenue son pain et son rapport aux créanciers, se joue du masque du requérant pour le retourner en remerciement. Le geste rhétorique de l'*actio gratiarum* se prête certes bien mieux à cette proximité et à ce jeu que la toujours délicate demande d'argent,

³⁹⁹ À titre de comparaison, dans les *Gaiges retrenchiés* (Jean Molinet, *Les faitz et dictz, op. cit.*, p. 768-771), l'indiciaire bourguignon est beaucoup moins enclin au jeu et menace directement son protecteur d'offrir ses services à une autre cour (« Quand bonheur fault, aussy fait parentage », v. 64). D'une génération à l'autre, les poètes de cour ne disposent plus de cette position de force : le masque du dépourvu, pour ludique qu'il apparaisse, accuse une véritable dépendance du poète à l'égard du prince qui le rémunère. Sur l'évolution de nature de la relation entre le poète et son prince, au-delà de Cretin et de Marot, voir Cornilliat, « Entre rhétorique et poésie : figures de l'échec de Molinet à Jodelle » (*Études de lettres*, n° 4, 2002, p. 129-161) où il compare les *Gaiges retrenchiés* de Molinet au dernier sonnet de Jodelle.

mais il n'est pas impossible que l'influence du style et du ton de Villon, à travers les vers de Jean Marot, se fasse sentir. Cet *étbos* d'écrivain infortuné qui « en pleurant tasche à vous faire rire » se fait ici véritable jeu littéraire, exhibe son artificialité pour gagner en réflexivité et en divertissement – bien avant Clément et sa « Petite Epistre au Roy » ou sa fameuse épître du valet de Gascogne. Les références directes de Cretin à Villon, maître ès arts du masque (de dépourvu) dans la requête, participent du jeu réflexif. Le lecteur, qui ne sait pas ce dont exactement l'épître est le remerciement, se voit renvoyé dès les premiers vers non à un événement passé mais à un modèle littéraire auquel le remerciement donnerait directement suite et fin :

Jadis Villon gaigna le jeu pour bon,
 En recevant par ung Duc de Bourbon
 Certains escutz, soubz asseuree entente
 Ne debvoir riens perdre, fors attente ;
 Se la forest de Pastay rencontroit,
 Et gland l'annee en vente bonne entroit,
 Lors promettoit avoir main apprestee
 De satisfaire a la debte preste. (v. 1-8)

Cretin réécrit explicitement la « Requête à Monseigneur de Bourbon⁴⁰⁰ » de son modèle médiéval dans ce qui est désormais un véritable « jeu » littéraire de requête et remerciement au prince. Pourtant, ce n'est pas dans la continuité de Villon que Cretin veut inscrire son épître, mais il fait des suites supposées de la ballade médiévale un point de comparaison avec sa propre fortune actuelle :

A ce propos, si ce gentil Villon
 Receut soulas pour ung peu de billon,
 N'ay je raison ores m'esjouyr, Sire,
 Quant paovreté, qui me vouloit occire,
 Avez de moy si bien faict eslongner,
 Que plus ne peult grommeler, ne hongner
 Melancolye, a l'heure que repose,
 Ou que la main sur l'escripture pose ? (v. 9-16)

Alors que Jean Marot expose ses requêtes et remerciements dans un ton et un style qui doivent tout à Villon (lequel est d'ailleurs nommé dans la « Ballade de Maistre Jehan Marot présentée à Monsieur le Trésorier Robertet⁴⁰¹ »), Cretin se compare au modèle, exhibe son aspect topique, refuse de partager sa joie, tout en confessant avoir emprunté ses vers :

⁴⁰⁰ « Car se de glan rencontre la forest / D'entour Pactay et chastaignes ont vente, / Paié vous tient sans delai ny arrest : / Vous n'y perdrés seulement que l'attente » (Villon, *Lais Testament, Poésies diverses, op. cit.*, p. 328-330, v. 17-20)

⁴⁰¹ Les vers de Jean Marot « Et, comme dit Villon en ses brocars, / De ma santé je vendrois aux Lombards, / Voire mes ans, se argent vouloient produire » (*Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 195-196, v. 14-16) réécrivent en effet ceux de Villon « Si je pavoie vendre de ma santé / A ung Lombart, usurier par nature, / Faulte d'argent m'a si fort enchanté / Que j'en prendroie, ce croy bien, l'avanture » (*ibid.*, v. 21-24).

[...] mais suys je suffisant
 D'y practiquer aulcun moyen habille ?
 Certes nenny ; j'ay memoire labille,
 Rude et pesant langaige me sens :
 Parquoy me feust besoing empreunter stile
 D'ouvrier meilleur, qui doulx escriptz distille ;
 Car le mien, gros, incongru et rural
 Ne peut assez tel acte liberal
 Magnifier. (v. 46-55)

Ici, Villon n'est pas explicitement nommé, mais on ne voit pas à quel autre intertexte ces vers peuvent renvoyer. Les enjambements et rejets prosaïsent ces vers et invitent le lecteur à chercher la poésie ailleurs. De fait, la tradition des requêtes (et remerciements) villonienne est exhibée par Cretin puis Jean Marot, à telle enseigne qu'elle masque d'autres sources de cette posture en demi-teinte entre *pathos* et humour, comme Deschamps, Taillevent ou Rutebeuf⁴⁰². Cretin porte un masque et, en homme de lettres, détache ce masque pour le montrer, mais jamais au roi il ne prétend s'adresser avec transparence. Son épître se veut récréative, afin de rétribuer le prince de son geste :

Car en ma foy si le pouoir avoye
 De bon endroit, souvent iroyt par voye
 Mon mieulx que pis, lieu et place elisant,
 Pour recreer auditeur et lisant,
 Et vous monstrier par curieuse estude
 Que vueil fuyr vice d'ingratitude. (v. 83-88)

Sous forme d'*excusatio* topique en fin de lettre, le poète dévoile sa méthode et ses fins : exprimer sa gratitude envers le roi à travers des écrits propres à le divertir. La référence à Villon, en elle-même plaisante mais qui accroît aussi le jeu métatextuel, contribue à cette fin, de même que la mention par Cretin de sa devise – de son masque de poète. Mais la prière finale de l'épître, toute conventionnelle, s'emballe en proposant une cascade de comparaisons tirées de domaines variés :

Pour mettre fin a ce present escript,
 Reste prier au benoist Jesu Christ
 Que bonne vie et longue vous octroye,
 En bruyt voller plus loing que Hector de Troye,
 David piteux en bonté exceder,
 Aux jugements de Salomon succeder,
 Et du tranchant de flamboyant espee
 Julles Cesar, Scipion et Pompee

⁴⁰² Voir Christine M. Scollen-Jimack, « Marot and Deschamps : the Rhetoric of Misfortune », *French Studies*, XLII, 1988, p. 21-32 et Joole, *L'épître en vers et les Grands Rhétoriciens*, *op. cit.*, p. 196. Dans *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à la Renaissance* (*op. cit.*, p. 85-88), Preisig rappelle également que cette humilité, ou infortune, est aussi un masque de la lyrique médiévale, mais il n'étudie guère la poésie des Rhétoriciens, de Cretin et Jean Marot en particulier, par laquelle est transmis ce masque.

Oultrepasser, pour au gré du plaisir
Parfaire en tout vostre royal desir. (v. 89-98)

Mythologie, Ancien Testament ou histoire romaine sont convoqués à l'appui de cet éloge hyperbolique, détaché du reste de l'épître par le commentaire métatextuel « Pour mettre fin à ce present escript », non dénué d'ironie quant à la convention épistolaire qui le requiert, mais en rien irrespectueux à l'égard du destinataire. Ainsi caractérisé, cet éloge évoque naturellement celui de Clément Marot au terme de l'épître « Au Roy » dans laquelle il raconte le larcin du valet de Gascogne et sa maladie. Au terme du parcours des épîtres familières et des requêtes de Cretin, on perçoit à la fois l'évolution du poète vers plus de distance intertextuelle et métatextuelle à l'égard des masques qu'il emploie et des valeurs qu'il confère à ses épîtres, par rapport à ses travaux plus officiels d'historiographe. De l'amitié échangée avec les pairs au masque qui se dévoile comme tel et se moque de sa nature, le chemin parcouru par Cretin mène indéniablement à Marot – mais ce dernier brouille les frontières des usages d'une façon inédite.

LA FAMILIARITÉ DE MAROT À LA COUR

Chez les Rhétoriciens, les échanges épistolaires entre collègues ou rivaux étaient essentiellement des contrepoints familiers, relevant de stratégies de carrière ou de dévoilement d'une poétique, ce qui est particulièrement visible dans l'échange entre Chastelain et Robertet ayant abouti aux *Douze Dames de Rhétorique*. Même les *Épîtres de l'Amant vert*, pour courtisanes qu'elles soient, sont plus volontiers lues comme commentaire métaréflexif sur la condition de poète que n'importe quelle autre déploration funèbre de Lemaire. Quant à la familiarité des épîtres de requête ou de remerciement au prince, elle est partielle et artificielle, repose sur un masque que le poète élabore afin de recréer le destinataire d'une demande pénible, voire de l'en rétribuer par avance grâce à la virtuosité du jeu littéraire développé. Où situer les épîtres de Clément Marot – qui tiennent une place à part éminente dans ses œuvres, et ne sont plus un contrepoint personnel et informel – entre ces deux pôles ? Son tour de force, élaboré dans les épîtres de *La Suite* – c'est-à-dire dans les années 1527-1534, où il est le plus proche de François I^{er} et où il est au sommet de sa gloire à la cour – est de transposer la familiarité entre pairs des Rhétoriciens dans le contexte de requêtes ou défenses adressées au roi. Ce faisant, il colle au masque du dépourvu jusqu'à ce qu'on ne puisse plus guère distinguer le réel du fictif⁴⁰³. Dans l'épître XVI de *La Suite*, le poète semble prendre la plume pour évoquer familièrement quelques nouvelles dignes d'être racontées :

⁴⁰³ Confusion qu'entérinent les décennies de lecture des épîtres de Clément comme un « journal » personnel, véritablement autobiographique. Voir par exemple Joseph Vianey, *Les Épîtres de Marot*, Paris, Nizet, 1962, ou à l'inverse les mises en garde de Defaux sur les élégies (*OP1*, notes p. 641).

Roy des François, plein de toutes bontez,
 Quinze jours a (je les ay bien comptez)
 Et des demain seront justement seize,
 Que je fuz fait Confrere au Diocese
 De saint Marry en l'Eglise saint Pris :
 Si vous diray, comment je fuz surpris,
 Et me deplaist, qu'il faut que je le dye. (v. 1-7)

Jeux de mots sur les toponymes et insistance numérique sur la temporalité annoncent un récit fort plaisant. Ce n'est que bien après qu'il révèle la véritable fin rhétorique de l'épître : « Si vous supply (Sire) mander par Lettre, / Qu'en liberté voz gens me vueillent mettre », v. 59-60). Tout ce qui précédait n'était que diversion dissimulant une demande peu louable, ou divertissement généreusement offert, et appelant, comme le lion pour le rat, un échange de services librement accordé. L'épître « Au Roy » narrant les exploits du valet de Gascogne procède de la même façon. Le poète commence par annoncer un récit exemplaire illustrant un lieu commun :

On dit bien vray, la mauvaïse Fortune
 Ne vient jamais, qu'elle n'en apporte une,
 Ou deux, ou trois avecques elle (Sire).
 Vostre cueur noble en sçauroit bien que dire :
 Et moy chetif, qui ne suys Roy, ne rien
 L'ay esprouvé. Et vous compteray bien,
 Si vous voulez, comment vint la besogne. (v. 1-7)

Ici, l'épistolier pique en outre la curiosité de son destinataire en annonçant des mésaventures semblables à celles que le roi a connues, préfigurant un récit héroï-comique des malheurs du « chétif ». Ensuite, le jeu entre dispositif familier et rhétorique de requête sous-jacente est accru par le fait que le poète nie la demande au moment même où il la formule :

Ce neantmoins ce que je vous en mande,
 N'est pour vous faire ou requeste, ou demande [...]. (v.83-84)

Alors que la stratégie de diversion et de divertissement est la même que dans l'épître XVI « Marot Prisonnier escript au Roy, pour sa delivrance », quoique très augmentée en termes de longueur, redoublée par le récit non d'un seul, mais de deux malheurs, le poète suppose que le dispositif est désormais compris par le roi, et y apporte un surcroît de jeu, de connivence. Sans doute faut-il aussi comprendre la réduction du titre de cette épître au simple « Au Roy » comme la volonté du poète d'effacer le plus possible la nature quemandeuse de la requête pour ne laisser transparaître qu'une conversation familière du poète avec son monarque. L'instauration de cette familiarité avec François I^{er} est d'autant plus flagrante qu'elle apparaît lors d'une requête et non au moment des remerciements : l'intertexte relevé avec l'épître XLIX met en évidence ce prolongement et cet infléchissement de la conversation familière de l'un à l'autre poète et de l'un à l'autre milieu – littéraire ou courtois.

Ce tour de force éthique et poétique se comprend mieux dans le nouveau contexte de la poésie de cour imposé par François I^{er}. D'une part, comme l'a souligné notre étude sur l'historiographie, le statut et la fonction du poète de cour sont modifiés entre Louis XII et son successeur. En supprimant, sinon en théorie, du moins dans les faits, le titre et la fonction d'historiographe, François I^{er} rend la présence des poètes à la cour, et leurs rentes, dépendantes du bon vouloir du prince – qui aime plus ou moins s'entourer d'hommes de lettres. Même si le goût de François I^{er} pour la littérature assure aux poètes une place de choix dans sa cour, la situation de ces derniers est néanmoins précaire, faute de rentes suffisantes ou stables. Berthon le montre parfaitement à propos de Clément Marot⁴⁰⁴, qui multiplie les requêtes en espèces et en nature, et fait des aléas administratifs et financiers de la vie de cour le fondement d'un art singulier. La multiplication des épîtres ou autres épigrammes de requête chez Clément – alors que ces poèmes s'apparentent à des digressions personnelles, accessoires, dans les œuvres de Jean Marot, Cretin, mais aussi Molinet⁴⁰⁵ – montre bien comment le poète adapte son esthétique et sa rhétorique aux nouvelles circonstances de sa situation à la cour. De l'une à l'autre génération (de rois et de poètes), le prisme historiographique s'inverse : ce n'est plus le petit poète qui raconte la grande histoire, mais la grande histoire qui pénètre la vie du petit poète⁴⁰⁶. Cela explique l'importance que Clément accorde à ses requêtes, mais pas encore tout à fait la familiarité avec laquelle il s'adresse au roi. Parmi un ensemble de facteurs conjoncturels – Clément et François I^{er} ont presque le même âge, le même enthousiasme pour les muses, le poète est au sommet de sa gloire (le ton changera significativement dans les épîtres de requêtes envoyées depuis Ferrare) – soulignons le fait que Marot se sert de ce que François I^{er} se considérait aussi comme poète pour s'adresser à lui comme à un semblable, comme il le rappelle dans les premiers vers de sa « Petite Epistre au Roy⁴⁰⁷ ». Lui parler ainsi familièrement, c'est aussi faire l'éloge de cette qualité culturelle du prince – et ainsi revenir, par un chemin détourné, à la mission encomiastique traditionnelle des poètes de cour. Le corollaire de cette instabilité, de ce flou dans la fonction voire de l'absence d'attentes spécifiques quant au travail de poète de cour, est que le poète, et en

⁴⁰⁴ *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 179-192.

⁴⁰⁵ Dans les *Gaiges retranchiés*, on l'a dit, l'indiciaire bourguignon est encore en position de menacer son protecteur de cesser ses louanges : il demande d'être reconnu dans son titre et sa fonction. Or ses successeurs ne pourront plus se permettre ce luxe de revendiquer des droits liés à une fonction établie, et leurs demandes, au contraire, s'appuient sur le fossé qui sépare le pauvre poète à la cour des autres personnes de l'entourage politique de François I^{er}, entrevu sur un mode pathétique ou ludique.

⁴⁰⁶ Voir *supra* notre étude des « requêtes marotiques » portant sur des chevaux.

⁴⁰⁷ Bruno Petey-Girard, dans *Le sceptre et la plume (op. cit.)*, en particulier p. 169-262), montre cependant que cette image de « prince-poète » associée à François I^{er} est surtout une création des poètes eux-mêmes – de façon à encourager leur présence auprès du monarque et leur protection, ainsi que les rétributions en argent et en gloire afférentes.

particulier Clément Marot, peut écrire sur ce qu'il veut, sur lui-même, et ainsi revendiquer l'inutilité de son art, ou plutôt son caractère purement esthétique et plaisant. L'évolution retracée plus haut expliquerait – en partie, car il ne s'agit pas de nier le génie personnel de Marot, mais bien de le contextualiser – l'avènement du « je » et du « jeu », la revendication d'une parole libre et gratuite, d'un statut à part de l'écrivain uniquement considéré comme poète et non plus conseiller ou soutien politique.

D'autre part, en promouvant la familiarité dans ses épîtres, Marot se fait le reflet des théories épistolaires du début du siècle. On a rappelé comment la redécouverte des lettres familières de Cicéron avait contribué au développement des échanges épistolaires entre Rhétoriciens comme chez les humanistes. Bien qu'il y ait peu de théories épistolaires dans l'Antiquité (car les épistoliers sont surtout renvoyés à la lecture des modèles), Dietmar Schmitz⁴⁰⁸ rappelle que Cicéron distingue les lettres informatives des familières ou graves (opposant ainsi trois types de lettres aux trois styles de discours habituels⁴⁰⁹). Des siècles plus tard, Érasme souligne de nouveau l'importance du registre familier en l'ajoutant cette fois aux trois types de lettres établis selon les trois registres usuels de la rhétorique (judiciaire, délibératif et démonstratif). Dans son *Opus de conscribendis epistolis*, publié en 1522 mais dont le contenu est élaboré des années auparavant, Érasme valorise le *decorum*, c'est-à-dire l'attention aux conditions particulières d'écriture de la lettre, aux personnes singulières qu'elle met en communication, au détriment du formalisme déférent codifié par les traités épistolaires médiévaux, dont *Le Grant et vray art de pleine rhétorique* de Fabri, paru en 1521, constitue l'ultime résurgence⁴¹⁰. L'éloge ne doit pas être un passage obligé mais doit directement établir l'amitié entre épistoliers, l'humilité de l'écrivain, et servir ainsi la demande : cet impératif est brillamment illustré par l'éloge du roi au second degré mais néanmoins complice et sincère dans l'épître de Marot sur sa maladie et le valet de Gascogne. Alors que Fabri (et toute la tradition médiévale qu'il reprend) analysait des rapports hiérarchiques

⁴⁰⁸ Dietmar O. Schmitz, « La théorie de l'art épistolaire et de la conversation dans la tradition latine et néo-latine » dans *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France. Actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre 1991*, éd. Bernard Bray et Christoph Stozetzki, Paris, Klincksieck, 1995, p. 11-23.

⁴⁰⁹ « Il y a, tu ne l'ignores pas, plus d'un genre de lettre ; mais entre tous le plus authentique, c'est celui auquel on doit l'invention même des lettres, celui qui est né du désir d'informer des absents, quand il était intéressant pour eux ou pour nous qu'ils fussent instruits de quelque chose. [...] Il y a deux autres genres de lettres, et qui font mes délices : l'un familier et plaisant, l'autre sérieux et grave. » (Cicéron, *Ad fam.* II, 4, dans *Correspondance, op. cit.*, t. III, lettre 173, p. 170-171).

⁴¹⁰ Sur les principes de cette opposition, voir Claude La Charité, « *Le Stile et Maniere de composer, dicter, et écrire toutes sortes d'epistres, ou lettres missives* (1553). De la *Dispositio* tripartite de Pierre Fabri au poulpe d'Érasme », dans *L'épistolaire au XVI^e siècle*, Paris, Presses de L'École Normale Supérieure, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 18, p. 17-32 ; Luc Vaillancourt, *La lettre familière au XVI^e siècle : rhétorique humaniste de l'épistolaire*, Paris, Champion, 2003 ; ainsi que notre communication « Les épîtres de requête de Clément Marot », art. cité.

entre épistoliers, Érasme se concentre sur des rapports humains – et Clément lui emboîte le pas, exploitant le goût de François I^{er} pour la poésie. S’il n’est pas sûr que le poète de Cahors ait lu l’*Opus de conscribendis epistolis* dès sa parution (bien qu’il connaisse indéniablement les œuvres d’Érasme, et qu’il en ait traduit plusieurs), sa poésie n’en reflète pas moins l’infléchissement familial de l’épître que l’humaniste de Rotterdam accuse, théorise et promeut. Enfin, au nom de la singularité du *decorum* de chaque épître, Érasme ne donne aucun conseil de registre de langue comme le faisait Fabri. En revanche, il prône l’usage de la plaisanterie à la place de la demande sérieuse, et non plus uniquement comme procédé de *captatio benevolentia*⁴¹¹. De même que l’éloge, le recours à l’humour n’est pas un lieu mobilisable en un endroit spécifique pour servir le déroulement rhétorique de l’épître : c’est un ton, une façon de penser qui soutient la complicité des épistoliers et rend le destinataire d’autant plus enclin à accorder la demande. Là encore, l’insistance d’Érasme sur la forme et la fonction de la plaisanterie généralisée permet de saisir et théoriser le recours à l’humour de plus en plus diffus dans les épîtres de Cretin, commune dans les requêtes de Jean et Clément Marot et qui passe, dans la « Petite Epistre au Roy », par un bouleversement de l’ornement.

- **La mutation de l’équivoque**

Parallèlement à cette évolution de la familiarité épistolaire et de sa transposition courtisane de Cretin à Marot, le statut de l’ornement se modifie dans un sens également plus « éthique », mettant l’accent sur les personnes en rapport dans l’échange épistolaire plus que sur le sujet célébré. À l’instar du rejet apparent des discours encomiastiques et historiographiques, l’abandon des ornements poétiques, chez Marot, est à la fois progressif et hérite largement de constats et d’apories mis au jour par ses maîtres.

CHEZ LEMAIRE ET CRETIN

On a déjà étudié la méfiance de Lemaire vis-à-vis des ornements dans les *Illustrations* : même s’ils ne sont pas mauvais en eux-mêmes, le plaisir poétique qu’ils induisent peut au mieux effacer le sens qu’ils sont censés souligner, ou au pire aveugler le lecteur sur le sens de ces ornements, comme Pâris jugeant les déesses d’après leur corps et non en fonction des valeurs dont ces corps sont porteurs. Dans *La Concorde des deux langages*, la méfiance vis-à-vis d’une écriture

⁴¹¹ « *Illud adiciam, non hic solum, verum etiam aliis in rebus aliquando plus valere iocum tempestiuum et aptum quam seriam petitionem* » (Érasme, *De conscribendis epistolis*, *op. cit.*, p. 467, l. 10-11 : « J’ajouterais cela, que non seulement ici, mais aussi dans d’autres affaires parfois, une plaisanterie opportune et appropriée vaut mieux qu’une demande sérieuse. »). Voir *supra* p. 358, n. 165, les remarques d’Érasme sur la lettre *iocosa*, « plaisante ».

« vénérienne » revêt des allures culturelles et géographiques, et non plus seulement éthiques : il s'agit d'opposer le goût italien d'une poésie amoureuse et chatoyante à un fonds français certes moins plaisant, mais plus rigoureux, plus profond dans son contenu. Dans ces deux œuvres, comme on l'a rappelé⁴¹², le rhétoricien bourguignon développe – d'autant plus longuement qu'il semble la regretter – la nécessité de se méfier des ornements tant pour des raisons éthiques que culturelles, en concurrence avec l'illustre voisin italien. Une génération plus tard, Clément Marot ajoutera à ces prises de distance une dimension temporelle – et il nous faudra déterminer plus précisément la chronologie établie par le poète ainsi que ses enjeux.

D'une certaine façon, Cretin met aussi à distance les équivoques ou autres ornements poétiques d'une manière qui annonce plus directement la « Petite Epistre au Roy » de Marot. En effet, de même que dans ses écrits historiographiques, comme on l'a montré, les ornements correspondent aux moments forts de l'argumentation morale, où l'écrivain est plus que jamais investi dans une vérité qu'il cherche non plus seulement à relever de couleurs démonstratives, mais à établir, de même, dans un tout autre registre, les multiples ornements des épîtres familières du poète manifestent la présence cette fois ludique, enjouée, de l'écrivain et ami derrière les mots. Sans doute la communication privée établie par ces échanges d'épîtres non destinées à la publication préserve-t-elle l'utilisation d'équivoques devenues gratuites, purement ornementales, sans risque de mauvaise interprétation ou de surinterprétation. Pour François Cornilliat, cette utilisation individuelle et réflexive de l'équivoque, servant non plus à sublimer un objet mais à établir une communication, la rend ludique et mène directement à la « Petite Epistre au Roy » de Marot, en passant par l'épître « Au Chancelier du Prat⁴¹³ ». Précisons à sa suite les étapes de ce bouleversement, tout en soulignant l'importance de Cretin dans l'élaboration de l'esthétique marotique et de ses chefs-d'œuvre.

D'une façon comparable à Lemaire, qui déterminait la présence d'ornements en fonction de la diffusion manuscrite, courtesane, ou imprimée, donc publique de son texte, le maintien systématique de l'équivoque chez Cretin passe par le choix d'un destinataire averti. Il ne s'agit pas des rois, mais d'hommes de lettres et amis, auxquels il réclame ou donne des nouvelles depuis sa retraite hors de la cour. Il en va ainsi de l'« Epistre a maistre François Robertet⁴¹⁴ », fils du poète Jean Robertet et lui-même amateur d'art et de lettres. Le cadre littéraire et amicalement compétitif est installé dès les premiers vers :

Comment pourray en langue vernacule
Respondre aux dictz elegantz qu'a transmis ?

⁴¹² Voir *supra* notre étude sur « Lemaire : diffusion imprimée, style et autorité de l'indiciaire ».

⁴¹³ « *Or ne mens* », p. 325-326.

⁴¹⁴ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 249-252.

Tu congnois bien q'un petit vers n'aquille
Un gros serpent et y eust quatre ans mis. (v. 1-4)

La construction de l'épître en neuvains semble répondre à une recherche littéraire de la part de Robertet, à laquelle Cretin s'efforce d'être à la hauteur et de surenchérir⁴¹⁵. Si les thèmes des épîtres de Cretin (nouvelles, questions historiques ou morales), les formes (ballade ou rondeau⁴¹⁶) ou encore les masques (poète dépourvu ou âgé) sont hérités de la tradition médiévale, la modernité de ces épîtres, comme le rappelle Vaillancourt⁴¹⁷, tient dans cette virtuosité plus que jamais exhibée des vers. Cette émulation poétique est illustrée dès le début du poème par une rime équivoque métapoétique entre « langue vernacule » et « petit vers n'aquille ». L'échange épistolaire se veut œuvre, mais la valeur de cette œuvre ne réside que dans l'amitié entre les deux hommes, comme Cretin l'explique *in fine* : « Les bons amys d'escripre ne sont las » (v. 90). La virtuosité poétique ne renvoie plus à un objet extérieur dont elle signifierait la perfection : elle est reflet d'une personnalité bienveillante⁴¹⁸. On la retrouve dans les épîtres à La Jaille puis à Charbonnier. Dans chacun des cas, même si on ne dispose pas des réponses du correspondant de Cretin, le raffinement extrême des rimes suggère une émulation entre les poètes, fondée sur le désir d'écrire, provoqué par l'amitié⁴¹⁹. Ainsi, entre les épîtres LVIII et LIX⁴²⁰ adressées à La Jaille, Cretin passe des rimes plates équivoques à des septains de rimes équivoques et couronnées (sur les deux ou les trois dernières syllabes). Ce dispositif, au début de la lettre, est explicitement présenté comme une surenchère de l'épistolier par rapport à son correspondant :

Dois je or endroit, veu de ta lettre l'estre
Tant enrichy de beaux edictz et dictz,
Sur ce papier coucher et mettre mettre,
Pour avancer contre dix contredictz ? (v. 1-4)

⁴¹⁵ Bouchet apporte aussi, dans une moindre mesure, un soin particulier aux épîtres répondant à des poètes : il multiplie les équivoques dans une « Epistre en synonymes responsive à une Ode latine envoyée à l'acteur par maistre Nicoles Paruy regent de Paris et lors estudiant à Poitiers » (*Epistres morales et familiares du Traverseur, op. cit.*, f. xxii r^o), répond en *terça rima* dans l'« Epistre responsive de l'acteur audict maistre Germain Colin en mesme rime tiercée dicte Florentine, ou est traicte de diverses choses » (*ibid.*, f. xlvi r^o) ou surenchérit au moyen de comparaisons antiques dans l'« Epistre responsive de l'acteur a ladicte epistre dudict Breche » (*ibid.*, f. lxxx r^o).

⁴¹⁶ Dans sa démonstration de la variété du genre épistolaire, Joole signale aussi sa porosité aux autres formes poétiques, comme le rondeau ou la ballade, qu'elle remplace peu à peu (*L'épître en vers et les Grands Rhétoriciens, op. cit.*, p. 388-390).

⁴¹⁷ « L'humanisme dissident des rhétoriciens : le cas de Guillaume Cretin », art. cité.

⁴¹⁸ Joole fait ainsi remarquer que lorsque Cretin écrit au nom de quelqu'un d'autre, les rimes sont moins virtuoses (*L'épître en vers et les Grands Rhétoriciens, op. cit.*, p. 174) : non seulement l'équivoque est la signature de Cretin, mais on peut ajouter qu'en elle repose la charge éthique de l'épître.

⁴¹⁹ Le huitain de Clément Marot précédent le chant royal de *L'Adolescence clémentine*, adressé à Cretin et construit sur des rimes équivoques, répond au même principe.

⁴²⁰ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 267-271.

L'équivoque, ou la virtuosité métrique, se déploie d'autant mieux qu'elle ne prend pas de risque d'être mal interprétée (voire simplement d'être interprétée) dans ce contexte purement amical d'échanges de vers. Cette idée guide aussi la composition des épîtres LXII et LXIII à Charbonnier⁴²¹ : la présence de vers quasi holorimes (d'un vers décasyllabique à l'autre, les quatre premières syllabes sont reprises en écho, ainsi que les trois dernières) augmente le plaisir poétique et accroît les possibilités de lecture de la lettre (car se superposent, pour le lecteur, ce qu'il voit et ce qu'il entend, ou a entendu au vers précédent). C'est un soin qui illustre l'attention de l'épistolier pour son destinataire. Telles que les épîtres sont ordonnées, il semble que Cretin s'efforce ici de compenser une faiblesse de l'épître précédente, rédigée précipitamment en prose après quelque malheur l'ayant empêché d'y consacrer plus de temps⁴²². À l'inverse, quand l'ami manque à ses devoirs, le poète atténue le plaisir poétique proposé par ses vers : l'épître LXIV à Charbonnier⁴²³ ne fait apparaître que des couplets de rimes riches (ni strophes ni vers équivoques ou couronnés) alors que l'épistolier reproche à son destinataire son silence. L'écriture, le temps et le soin qui y sont consacrés, témoignent d'un « plaisir » qui relève des prérogatives de l'ami. À ce titre, la prosaïsation du vers équivaut à un silence, en ce qu'elle n'entretient plus le plaisir, et donc l'amitié, dans l'échange :

Le bon ami doibt expres regarder
De recíprocque amour l'ordre garder.
Et tout ainsi que plaisir faict, requiert
Aultre plaisir, l'amy grant erre quiert,
Et doibt querir, au sien amy complaire
En ce qu'il scet que a luy peult beaucoup plaire. (v. 31-36)

À travers cette remontrance à l'ami qui manque à ses devoirs, le poète rappelle que ces recherches en versification ne tendent pas à autre chose qu'à une démonstration d'amitié : l'effort doit être salué, mais le sens de l'équivoque ne déborde pas au-delà du temps passé à composer l'épître. L'équivoque n'est pas mimétique d'une perfection accomplie ou décrite, elle fait seulement signe vers une volonté du sujet ami et poète. Cette conception de l'équivoque, ou de toute virtuosité métrique ostensible comme bien en soi, centré sur sa propre conception et ne renvoyant pas à un

⁴²¹ *Ibid.*, p. 275-277.

⁴²² « Le grave accent du tien escript, *filiole carissime*, gecté sur la ballance d'affection paternelle par acuité de vive impression, a sublevé ceste pesanteur et tardité d'escrípre, a moy intervenue a l'occasion de certaine catharreuse bruyne puis quelquetemps tumbée sus le sommet de noz biens, dont tel esblouissement a empesché la veue, que force a esté de laisser tout labeur de pleume, qui fera, s'il te plaist, escuse legitime envers ta seigneurie, a laquelle me recommande par cent mille voltes. » (épître LXI, *ibid.*, p. 274)

⁴²³ *Ibid.*, p. 282-290 : l'épître est assez longue non parce que Cretin y développe ses griefs contre Charbonnier, mais parce qu'il célèbre l'arrivée au trône de François I^{er}, événement dont le correspondant à la cour aurait sans doute dû faire un compte rendu circonstancié à son ami de Vincennes...

sens extérieur, préparent la réflexivité portée à son comble de la « Petite Epistre au Roy » de Marot.

Ainsi, dans les épîtres familières de Cretin, l'équivoque assume sa fonction purement ornementale, plaisante, détachée d'une démonstration épидictique (souligner ou valider un éloge) ou délibérative (peser les arguments moraux). La seule vérité à laquelle elle est encore attachée, c'est celle de l'amitié du poète prenant le temps d'écrire à son correspondant et mobilisant pour lui toutes les ressources de son art poétique, au nom seulement de la célébration de leur amitié⁴²⁴. Comme le fait remarquer Cornilliat, la rime équivoque y est désormais au service du sujet, de celui qui écrit et qui veut être aimé pour lui-même, et non plus au service d'un objet épидictique ou délibératif qui le dépasse, et dont l'équivoque doit mettre au jour l'importance et les enjeux par sa recherche formelle et son surcroît de sens.

DE CRETIN À MAROT : LES ÉPÎTRES DU « SCEAU »

Le tour de force de Cretin, puis de Marot, consiste ensuite à transposer cette utilisation éthique et entêtante de l'équivoque, débarrassée de l'interprétation d'un plus haut sens, à nouveau dans un contexte délibératif, celui d'une requête personnelle, de façon à mettre en valeur le « je » et le « jeu ». Cretin amorce ce glissement de l'ornement gratuit entre amis à l'établissement d'une familiarité publique, à la cour, tout en gardant le masque du dépourvu hérité de Villon et de la tradition médiévale. Cornilliat étudie dans « *Or ne mens* » les épîtres quémanteuses de Cretin « au Roy Loys Douziesme » et « a monseigneur duc de Valoys, conte d'Angoulesme, a present roy » pour montrer comment l'équivoque se fait objet poétique capable de se transmuier symboliquement en argent, qui est la récompense du poète⁴²⁵. Par sa valeur intrinsèque et indépendamment de son contenu, l'équivoque devient objet à rétribuer. L'« Epistre envoyee a feu Monsieur l'Admyral » du même Cretin va plus loin en ce qu'elle ne propose pas cette équivalence symbolique : les équivoques n'y sont pas compensation anticipée de l'argent (ou plutôt du service, car il ne s'agit que de demander un sceau permettant ensuite d'être payé) mais au contraire elles décomposent et opposent de façon kaléidoscopique le geste du chancelier et le malheur du poète, les rend irrémédiablement (presque obsessionnellement) tournés sur eux-mêmes et distincts. Cette conception de l'équivoque est extrêmement proche de celle de Marot dans l'épître « Au

⁴²⁴ Dans son article « Holorime et monochrome : le rire fin de siècle, la rime et le rien » (*Littérature*, n° 143, 2006, p. 61-78), Corinne Noiroit-McGuire indique que le « lien » sauve ainsi le « rien » de la rime.

⁴²⁵ *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 221-226. Comme Cornilliat l'a montré (« *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 326-327), le poète se présentait, à la fin, moins en quémanteur qu'en bienfaiteur, ayant offert au roi des fleurs de rhétorique, et espérant recevoir les fleurs de lys du futur roi, sous forme de grâce ou d'espèces sonnantes et trébuchantes.

Chancelier du Prat », et il n'est sans doute pas anodin que les deux poèmes aient le même objet : la requête d'un sceau⁴²⁶.

Dans l'« Epistre envoyée à feu Monsieur l'Admyral », les équivoques ne servent plus seulement à mettre au jour la bienveillance du sujet écrivant, à faire signe vers un rapport amical non en vertu de leur sens sublimé mais par leur présence même : ce cadre familial sert lui-même l'objet de l'épître, qui n'est autre qu'une demande. Les équivoques ont ainsi une double fonction : elles constituent un *éthos* villonien du quémendeur, pathétique mais parfois burlesque ; toutefois ce don d'ornements poétiques, par leur virtuosité même, argumente aussi en faveur de la requête, en montrant à l'inverse combien le geste demandé au chancelier est aisé mais irréductible à l'art du poète. En effet, d'une part, Cretin se dépeint par ces rimes équivoques en poète dépourvu de tout sauf de rimes, qu'il offre de bonne grâce :

Si n'est besoin que sur ce vous enseigne,
Mais par despit fault que du nez en seigne,
Et la raison, ainsi que appert le sens,
C'est que qui perd le sien, il pert le sens. (v. 27-30)

Les symptômes concrets et matériels de son indigence frôlent un burlesque qui empêche l'épître de sombrer dans le *pathos* et instaurent une familiarité plaisante entre le quémendeur et celui qui est sollicité. Ce ton villonien rend le poète moins désagréable alors qu'il réclame de l'argent, plus exactement alors qu'il rappelle l'amiral à ses devoirs, et au respect des ordres du roi :

Pour ce supply au Roy signer ma lettre,
Aultrement suis en danger de mal estre,
Veu le reffus qu'on m'a fait a seeller
Le myen acquit. Donques fault haulser l'air,
Car en mautemps si sur moy gresle ou neige,
D'estre a couvert bonne esperance n'ay-je. (v. 3-8)

Alors que les traités épistolographiques de la fin du Moyen Âge, jusque Fabri en 1521, insistent sur le respect des étapes de la requête (montrer qu'elle est facile à accorder par le destinataire, qu'elle est juste et honnête de la part de celui qui la formule), Cretin, avant Érasme, met l'accent sur l'*éthos* du quémendeur, humble voire pathétique mais sans excès, car non dénué d'humour, ce qui facilite la demande autant que les arguments objectifs qui peuvent être par ailleurs formulés.

Les équivoques sauvent par ailleurs les convenances sociales (le *decorum*) alors que le poète laborieux ne réclame qu'un petit service à un supérieur qui met trop de temps à effectuer une

⁴²⁶ Ces épîtres constituent peut-être aussi un souvenir du rondeau cité en exemple à la fin du *Doctrinal de la seconde rhétorique* de Baudet Herenc : « Ma très douce amye Tassine, / Voelle faire pour Tassinnet, / De vraye amour moustre ta signe, / Ma très douce amye Tassine, / Se pour toy veoir jour t'assigne, / De loyal coeur que t'as si net, / Ma très douce amye Tassine, / Voelle faire pour Tassinnet. » (*Recueil d'Arts de seconde rhétorique, op. cit.*, p. 198). Ce rondeau est réécrit dans le *Jardin de plaisance* de 1501, comme le note Langlois.

tâche pourtant ordonnée par le roi. En insistant sur les étapes du sceau, le poète montre à la fois que le geste est aisé, mais ses rimes compliquent précisément la tâche en la décomposant de multiples manières (« seeller » suppose de « haulser l'air », le « signet » doit être « si net », v. 5-6 et 17-18) : l'équivoque accuse cette réalité concrète disproportionnée par rapport au malheur du poète, que son art peut décortiquer mais non pas effectuer. Dans l'ensemble de l'épître, les équivoques exacerbent le contraste entre une réalité administrative (la nécessité du sceau, « ma lettre ») et le malheur actuellement vécu par le poète (« mal estre ») : elles le font d'autant mieux qu'elles feignent une proximité sonore qui ne fait plus sens, mais au contraire trahit une absence de continuité logique. La transmutation rêvée de l'équivoque, qui lui donnait sens dans les discours épидictiques, n'est pas accomplie. Contrairement à l'épître à François de Valois, le divertissement que ces équivoques créent ne constitue pas une forme de rétribution anticipée du service demandé, car Cretin ne demande rien d'autre que de voir l'amiral Gouffier obéir comme il se doit aux ordres du roi. Ce rappel est assez rude, de même que celui qui consiste à montrer que le métier du poète est autrement plus compliqué, et pourtant précaire, que celui de l'homme d'État qui doit seulement apposer un cachet de cire sur un document. Ainsi, la facilité avec laquelle le chancelier doit concrètement procéder s'oppose à la « besongne » du poète, celle qu'il a accomplie et qui fut cause de sa « joye » (sa rétribution) mais aussi celle qu'il se voit encore contraint d'accomplir pour pouvoir profiter de sa récompense :

Or, Monseigneur, dictes donc ; hélas ! Sire,
 Vous plaist il pas, puisque le don est fait
 A ce Cretin, qu'il vieigne à bon effect ?
 De trop avroit courte joye en l'affaire,
 Et ne scavroit sa besongne la faire.
 Sur ce papier posez vostre signet
 En beau françoys apparent, et si net
 Que cause n'ay cyre mettre a l'enchere
 Le chancellier, et ne soit de l'an chere [...]. (v. 12-21)

Le bonheur des rimes se faisant argent est renvoyé dans un passé inaccompli et le poème souligne, au présent, par ses équivoques faisant revenir obsessionnellement les étapes du sceau, combien le poète en est éloigné : « l'affaire » est encore « à faire ». Ses mots ne sont plus que des mots et les rimes ne traduisent pas l'avènement d'un plus haut sens : nulle équivalence entre le « Chancellier » et le « meschant cellier » (v. 9-10), la hauteur de l'un et l'indigence de l'autre restent irréductibles. La rime équivoque exhibe désormais cette absence de communication par le retour obsessionnel de même sons n'aboutissant plus à la création d'une vérité supérieure.

Les derniers vers semblent cependant faire exception et revenir à une conception de la rime équivoque plus proche des usages des Rhétoriciens, ou de ce qu'elle était encore dans l'épître à François de Valois. Dans l'« Epistre envoyee a feu Monsieur l'Admyral », le poète procède à un

éloge final de son destinataire où l'équivoque est à nouveau au service d'une sublimation laudative :

Plus n'en dy fors que vous pry aydant m'estre
Du bon endroit vers le Roy nostre Maistre,
Auquel Dieu doint le bien qu'en terre quiert,
Et vers le Ciel ce qu'il veult et requiert ;
Vous faire octroy de longue vie et saine,
Autant de bien qu'en Aoise vy et Saine,
Femme espouser bien sage et aussi belle
Que fut jadis la deesse Cibelle,
Bien prosperer, posseder, et jouyr,
Et beaux enfans pour voz cueurs esjouyr. (v. 31-40)

Le vocabulaire administratif du sceau disparaît complètement et les équivoques redeviennent ce procédé noble qui incarne, dans la seconde rhétorique, les plus hauts éloges formulés selon les principes de la première rhétorique. Le ton élevé, les énumérations et comparaisons laudatives manifestent un spectaculaire changement de ton avec l'expression du « despit » du poète qui en saignait du nez quelques vers plus haut. Ce retour à une norme épistolaire et rhétorique traditionnelle s'effectue sous la forme d'un décrochage (« plus n'en dy fors... ») et ressemble à un repentir du poète hésitant à vider ainsi de son sens la rime pour accuser une dysphorie vécue.

En somme, entre mise en évidence des rouages de l'argumentation (opposition des affres du poète et de la facilité avec laquelle la requête peut être accomplie), enrobage familial (voire burlesque) d'une demande qui pourrait autrement être importune, étant plus que jamais justifiée par la volonté royale⁴²⁷, et envol final (tardif) de la rime équivoque dans un morceau épideictique conventionnel, Cretin se situe, dans ce poème adressé à l'Amiral Gouffier, entre des usages anciens de l'ornement, ayant une valeur en soi (du moins l'espère-t-il à la fin du poème), et un renouvellement éthique et divertissant, où l'équivoque ne fait sens que dans la relation établie entre le poète et son destinataire (conception alors seulement parachevée dans un contexte entièrement privé, familial).

Cretin amorce donc un glissement de l'équivoque (ou des rimes extraordinaires) comme surcroît ou soulignement du sens dans un contexte argumentatif vers l'équivoque comme objet sonore et obsessionnel, littéralement insensé, créant toutefois un *éthos* de poète dépourvu de tout sauf de vers, pouvant lui-même être au service d'une argumentation – notamment dans des requêtes courtisanes. Cette évolution prend un tournant plus marqué, plus gratuit, virtuose et

⁴²⁷ On se rappelle que de la même façon l'« Epistre du Despourveu » de Clément Marot dissimule sous la fiction allégorique son argument le plus fort : le poète veut entrer au service de Marguerite parce que le roi son frère l'a demandé.

badin chez Clément. L'épître « Au Chancelier du Prat, nouvellement Cardinal⁴²⁸ » est une réécriture de l'« Epistre envoyée a feu Monsieur l'Admyral » de Cretin : en 1527, le nouveau poète de François I^{er} réclame, comme son prédécesseur, que son Acquit soit scellé, afin de percevoir l'argent promis par le roi. La concomitance des dates est frappante : Galliot du Pré publie les œuvres de Cretin le 25 avril 1527 et Marot compose son épître à du Prat en août de la même année⁴²⁹. Il est difficile de savoir si Clément connaissait cette épître de Cretin avant sa publication imprimée, mais la diffusion nouvelle et massive de cette requête virtuose, et sans doute son succès, expliquent probablement pourquoi le poète de Cahors a recours à cet intertexte alors qu'il réclame également un sceau, qu'il espère obtenir le même succès que son prédécesseur, et qu'il souhaite certainement montrer une autorité poétique sinon égale, du moins supérieure, alors que le non-paiement de ses gages semble porter atteinte à sa légitimité même de poète de cour⁴³⁰. En effet, Marot compose une requête virtuose, articulée comme Cretin sur des équivoques ne relevant plus du vocabulaire général de la chancellerie, mais cette fois uniquement autour du mot « scel ». Le jeune poète de François I^{er} montre ainsi qu'il est à la hauteur des illustres Rhétoriciens auxquels il succède, et raffine comme il se doit la technique de son prédécesseur. Son poème se divise en deux parties : dans la première, il se présente topiquement en brebis égarée attendant le secours du chancelier – cette représentation s'appuie sur un jeu de mot entre le pré dans lequel gît l'espoir du poète et le patronyme de Duprat, auprès duquel Marot vient réclamer son argent. La seconde partie du poème, tel qu'il est édité dans *L'Adolescence clémentine* de 1532, consiste en vingt-six vers se terminant par des rimes équivoques faisant apparaître le mot « scel » ou l'un de ses dérivés :

Puis qu'en ce donc tous aultres precellez,
 Je vous supply (tresnoble Pré) scellez
 Le mien Acquit : pourquoy n'est il scellé ?
 Le Parchemin a long, & assez Lé.
 Dictes (sans plus) il fault que le scellons,
 Scellé sera sans faire proces longs.
 S'on ne le veult d'aventure sceller,
 Je puis bien dire (en effect) que c'est L'aer,
 L'eau, Terre, & Feu, qui tout bon heur me celent,
 Considéré que tant d'aultres se scellent :
 Mais si je touche argent par la scellure,
 Je beniray des fois plus de sept L'heure,
 Le Chancellier, le Seau, & le Scelleur,

⁴²⁸ *OP1*, p. 313-315. Cette épître est composée en 1527 et augmentée à l'occasion de sa parution dans *L'Adolescence clémentine* de 1532.

⁴²⁹ Berthon (dans *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 101) donne cette datation précise en se fondant sur le fait que Duprat est en effet « nouvellement cardinal » au mois d'août de 1527, après le sac de Rome.

⁴³⁰ Voir *infra* notre étude de l'épître XXIV de *La Suite*, « Au Roy ».

Qui de ce bien m'auront pourchassé l'heur.
 C'est pour Marot, vous le congnoissez ly,
 Plus legier est, que Volucres Coeli,
 Et a suivy long temps Chancellerie,
 Sans proffiter rien touchant scellerie.
 Brief, Monseigneur, je pense que c'est là
 Qu'il fault seeller, si jamais on seella :
 Car vous sçavez, que tout Acquit sans seel,
 Sert beaucoup moins, qu'ung Potage sans sel,
 Qu'ung Arc sans corde, ou qu'ung cheval sans selle.
 Si prie à Dieu, & sa tresdoulce Ancelle,
 Que dans cent ans en santé excellent
 Vous puisse veoir de mes deux yeux seellant. (v. 37-62)

Marot s'y montre plus rigoureux que son prédécesseur, en n'articulant ses rimes qu'autour du seul mot de « scel » (seuls les vers 51-52 et 59-60 font exception) alors que Cretin au contraire déployait tout le champ lexical de la chancellerie et en sortait même à l'occasion de plaintes personnelles (« Car en mauteemps si sur moy grele ou neige, / D'estre a couvert bonne esperance n'ay je », v. 7-8), ou d'éloge final du destinataire (« Bien prosperer, posseder, et jouyr, / Et beaux enffans pour vos cueurs esjouyr », v. 39-40). Le jeu de mot sur pré/Prat est une ressource ludique et poétique supplémentaire par rapport à Cretin et établit une relation à la fois familière et déférente entre la brebis et son « pré » salvateur (v. 19-20). Ces surenchères attestent de la réussite du prédécesseur ici imité, sont un hommage évident à sa poétique et en particulier à son utilisation innovante des équivoques, transposant en contexte courtois des attentions d'abord familières.

Alors que Cretin commençait par exposer concrètement la démarche du sceau pour ensuite l'opposer à son malheur et son mérite, Clément commence par figurer son indigence par l'image de la brebis égarée de façon à laisser toute la place, à la fin, à la requête appuyée et à l'exercice de virtuosité des rimes. Comme la demande se fait particulièrement insistante (et prend le risque d'être importune), Clément instaure un jeu (sur les équivoques, mais aussi un jeu intertextuel avec Cretin) qui sauve le respect du *decorum* : la familiarité ainsi installée doit rendre le chancelier encore plus disposé à céder à la requête⁴³¹ (comme chez Cretin, la description concrète des gestes simples que Duprat doit effectuer pour sceller l'acquit du poète et ainsi le sauver suggère aussi que la requête est particulièrement simple à accomplir). Ce jeu, cette démonstration de bienveillance et d'attention à l'égard du métier de l'autre, va au-delà des inflexions burlesques de Cretin dans son épître à l'Amiral : avec ses équivoques, Clément transpose complètement les

⁴³¹ C'est aussi l'argument de Corinne Noirot dans « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 343-345 : ce jeu sert le *delectare* du destinataire, qui n'en sera que plus apte à réaliser la demande, alors qu'un style plus élevé, plus formel, l'aurait attaqué en lui rappelant ses devoirs.

dispositifs amicaux des épîtres familières de Cretin dans le cadre de la cour et d'une requête à un supérieur.

En même temps, Clément pousse le principe de la gratuité de l'équivoque à un point de non-retour. Comme chez Cretin, la virtuosité affichée ne se présente jamais comme une rétribution anticipée de la demande (même si cette idée est sans doute sous-entendue à travers le plaisir du jeu instauré). Au contraire, en revenant inlassablement sur le mot « scel » et en proposant de nouvelles rimes pour le décortiquer, le poète tourne en rond, exerce frénétiquement son métier sans que cela aboutisse, en apparence, à un quelconque bien, sans que cela ne précipite la remise du sceau. L'équivoque tourne plus que jamais à vide, ne fait pas sens, pas même dans l'opposition avec les malheurs du poète : elle est systématique, rageuse, mais non plus synthétique, pour reprendre les conclusions de Cornilliat⁴³². La réécriture de cette épître, entre 1527 et 1532, confirme cette frénésie rimique et son absence de sens : alors que la requête a été accordée, Clément ajoute aux douze vers initiaux développant les équivoques sur le mot « scel » quatorze supplémentaires, qui n'ont d'autre fonction que de faire tourner la rime encore plus à vide, en rupture avec une circonstance qui n'est plus. Le petit récit liminaire avait prévenu le lecteur : « Là (sans argent) je rimaille, & compose » (v. 19). Le poète-brebis, dans le « Pré », exerce son activité indépendamment des circonstances : la poésie, même dans un contexte urgent, demeure gratuite. Plus l'équivoque sur le même terme à la rime revient obsessionnellement, moins elle a de sens : à la fin de l'épître, le poète ne peut qu'espérer voir son destinataire « seillant », comme au début, pendant encore « cent ans » (v. 61). Alors que chez Cretin les derniers vers comprenant topiquement un éloge final restauraient une utilisation de l'équivoque en harmonie avec la tâche rhétorique qui leur était conférée, chez Marot cet éloge est déceptif : comme l'a montré Cornilliat, la prière finale qui clôt le poème ne souhaite pas un bonheur futur pour le destinataire, car l'« Ancelle » de Dieu rime encore avec l'impératif immédiat de l'auteur, le « seel ». Une syllepse grammaticale empêche d'ailleurs de déterminer si c'est le Chancelier qu'on espère voir encore « seillant » – sens imposé par la nature de l'éloge final – ou bien le poète, qui n'aura pas changé d'activité. De fait, les vingt-six vers finaux de l'épître à Duprat apparaissent comme une excroissance dans le dispositif rhétorique de la demande, un pur jeu poétique en concurrence avec la première partie narrative, où le poète confère du sens à sa situation et donne corps à sa *persona* à travers la métaphore pastorale. Bientôt, dans l'épître XXIV « Au Roy » par exemple, ne figurera plus que cette métaphore pastorale : dans l'installation d'une familiarité entre hommes de lettres, même à la cour, l'argument éthique aura alors complètement remplacé la rime qui n'était plus qu'un divertissement, un détour désormais inutile.

⁴³² « *Or ne mens* », *op. cit.*, p. 329.

De Lemaire à Cretin, puis à Clément Marot, on peut ainsi résumer les rapports entre le développement de l'équivoque (ou de l'ornement) dans le poème et la place tenue par la *persona* de l'auteur : le sujet vient d'abord sauver la validité de l'équivoque (ou de tout ornement) contre la flatterie ou la tromperie avant d'endosser lui-même complètement la responsabilité de la vérité des écrits (des faits ou des sentiments exposés). L'attitude de Lemaire exposée plus haut confirme cette idée : alors qu'il fustige dans les *Illustrations* les couleurs rhétoriques retournées en douleur, il se fait de plus en plus présent dans d'autres textes de propagande, tel le *Traicté des schismes et des conciles de l'Eglise*, pour assurer la validité du discours (en garantissant personnellement la véracité des sources ou en assumant ses jugements). Dans les discours d'éloge ou de propagande, la preuve éthique vient sauver la véracité de l'*encomium* désormais mis en doute (et d'autant plus suspicieux qu'il est plus orné) : les deux doivent marcher de concert. Mais ensuite, l'équivoque se vide de son plus haut sens pour ne plus renvoyer qu'à son fracas sonore, plus ou moins harmonieux : elle devient ainsi la marque ludique d'une attention amicale en contexte familial, ou au contraire accuse une dysphorie dans un état de faits qui n'évolue guère, malgré les tentatives du poète de transmuier la réalité – celle du sceau en bonheur chez Cretin comme chez Marot. Dans leurs requêtes, à la suite des jeux poétiques exercés dans les épîtres familières de Cretin, ce n'est plus l'*éthos* du quémendeur qui sauve l'ornement mais l'inverse : ce dernier participe de la constitution d'une *persona* presque burlesque, d'une argumentation plaisante dans son entêtement, qui prévient d'éventuelles dérives importunes de celui qui se plaint, réclame de l'argent ou pire, qui rappelle un supérieur à ses devoirs. Bientôt, chez Marot du moins, le masque de l'écrivain badin tiendra par la force (et la farce) de son récit et n'aura plus besoin de recourir aux ornements pour installer le divertissement : ce point de rupture semble atteint par l'épître « Au Chancelier du Prat », à la structure clivée, dont la partie avec équivoques, pour spectaculaire qu'elle soit, tourne à vide et « scelle », pour ainsi dire, le sort de l'équivoque. Mais avant cela, le poète de Cahors met en scène dans la « Petite Epistre au Roy » un coup d'éclat de ce procédé élaboré par Cretin, et par là assène le coup de grâce à cette pratique.

Dans cette épître, Marot porte à son comble les jeux sur la rime : vingt-six vers (le même nombre que la version de 1532 de l'épître « Au Chancelier du Prat ») présentent des rimes équivoques portant systématiquement sur le mot « rime » ou un dérivé, lequel est toujours placé en première position dans le distique, de façon à accroître l'aspect ludique du poème en faisant ainsi attendre la décomposition virtuose et humoristique du mot. Dans la perspective de Cornilliat, ce dispositif fait plus que jamais tourner la rime équivoque sur elle-même, exacerbe sa facture et par là sa fracture : il ne reflète plus guère l'idéal des Rhétoriciens de sublimer les formes de la seconde rhétorique pour leur mission encomiastique ou délibérative. Pourtant, cet

extrême raffinement des règles du jeu, ainsi que la réflexivité de ce poème entièrement consacré à la rime et à sa valeur constituent un approfondissement, voire une radicalisation, des enjeux de l'épître à Duprat. Dans la perspective d'Armstrong, la précision de la contrainte d'un auteur à l'autre (de Cretin à Marot) puis d'un poème à l'autre (du « sceau » à la « rime ») est une pratique caractéristique de la poésie des Rhétoriciens, où l'émulation entre les poètes est au service d'une réflexion toujours plus poussée sur les techniques et le rôle de la poésie. En ce sens, la « Petite Epistre au Roy » de Marot est un vibrant hommage, par sa forme et son esprit, à la poésie de ses maîtres. Si le poète de Cahors y scelle le sort d'une équivoque qui n'avait cessé de vaciller entre Lemaire et Cretin, parfois trompeuse, sauvée à titre d'exercice ludique de virtuosité faisant moins briller l'objet du poème que son sujet et son attente dysphorique, il le fait dans un esprit qui est tout sauf polémique.

En faisant tourner le poème non plus autour d'un « sceau » tant désiré et toujours absent, mais autour de sa « rime », bien présente dans l'épître mais qui devient un centre vide, Marot porte à son apogée (et par là condamne) le rêve des Rhétoriciens de faire correspondre la seconde et la première rhétorique, l'ornement et l'éloge ; il envisage une poésie de circonstance revendiquant sa contingence, sa gratuité, et ne trouvant plus sa justification que dans la personne du poète qui fixe par écrit cette contingence. Chez Cretin, mais surtout chez Marot, à sa suite⁴⁵³, à mesure que la poésie se fonde sur son sujet et non plus dans son objet, les techniques mettant en rapport le vers et la *propositio* rhétorique deviennent obsolètes, vides de sens, et sont remplacées par des formes d'expression personnelle, qu'elles soient rhétorique du cœur ou du jeu. La « Petite Epistre au Roy », par la familiarité et la contingence qu'elle revendique dans l'utilisation même de la rime, réinstalle le lien entre les hommes (sous forme de don ou de grâce), présent dans les épîtres familières de Cretin, alors que les deux épîtres consacrées au sceau avaient fait tourner la machine de l'équivoque à vide, la confrontant à l'indigence contraignant le poète à l'humilité voire

⁴⁵³ Marot semble donner un indice de cette continuité entre Cretin et lui-même, en interpellant, au vers 12, un « Henri Macé » : ce nom évoque en effet celui de Macé de Villebresme, comme le rappelle Defaux (*OP1*, p. 466), interlocuteur de Cretin, dont les rimes équivoques ont servi de modèle à Clément pour sa « Petite Epistre au Roy ». Pour Rigolot (édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 543, n. 219) le nom est sans doute peu référentiel et sert surtout à la rime équivoque (d'autant que Chesney établit, dans les *Œuvres poétiques* de Cretin, que ce dernier est mort le 31 août 1517, donc bien avant la rédaction de cette épître, quelle que soit la date retenue). Ajoutons enfin à leurs remarques qu'un René Macé, moine bénédictin, succède à Cretin au titre de « poète et historiographe du roi », chargé de terminer la *Chronique Française*, ce qui fait de lui un interlocuteur crédible pour le jeune poète, pourvu qu'il en change le prénom pour les besoins de la rime. D'une façon ou d'une autre, ce nom semble avoir été retenu par Marot parce qu'il renvoyait au chanoine de Vincennes.

à la familiarité. Désormais, après la « Petite Epistre au Roy », le lien instauré entre le poète et son roi, comme entre deux amis⁴³⁴, se passera de l'équivoque.

- **Les suites de la « Petite Epistre au Roy »**

La « Petite Epistre au Roy » se présente comme l'aboutissement d'une réflexion au long cours sur le statut de l'équivoque et un tournant dans son utilisation qui accompagne le développement de l'épître familière des poètes à la cour : si son propos a un aspect extrême qui fait basculer les usages de l'équivoque (ou de l'ornement à la rime), pour autant ses fondements doivent être trouvés dans le jugement de Pâris des *Illustrations*, ou dans les épîtres de Cretin. Ses conséquences doivent aussi être précisées : bien que Clément ait sonné le glas de l'équivoque dans la « Petite Epistre au Roy », sa conception de la rime reste cependant proche de celle de ses prédécesseurs. Nous évaluerons donc la portée de cette épître dans les œuvres de Clément, en commençant par préciser à partir de quelle année la « Petite Epistre » agit – information qui ne va pas sans soulever de nouvelles questions.

MISE EN SCÈNE ET DATATION

Marot porte à son terme une évolution menée par ses maîtres, mais aussi par lui-même dans l'épître « Au Chancelier du Prat », de sorte que l'on est tenté de rapprocher les périodes de composition de ces poèmes, voire de supposer que la « Petite Epistre au Roy », pourtant publiée dans *L'Adolescence clémentine*, est postérieure à l'épître du « sceau » figurant dans *La Suite*. L'extrême réflexivité de la « Petite Epistre au Roy » invite aussi à poser une autre question : Marot ne met-il pas en scène, ne radicalise-t-il pas une évolution plus latente, même dans sa propre poésie ? Si basculement il y a, faut-il en faire le fondement de la poésie de Marot, exprimé dès son *Adolescence* ou au contraire le bilan et la mise en scène rétrospective d'un poète mûri ?

De la requête « Au Chancelier du Prat » à la « Petite Epistre au Roy », le perfectionnement de la contrainte à la rime ainsi que la radicalisation de la gratuité de l'équivoque suggèrent que le

⁴³⁴ Plus exactement, chez Marot, cette évolution rhétorique et éthique est renforcée par sa foi évangélique, tant parce qu'elle repose sur la pensée de la grâce (qui s'oppose notamment au rachat des péchés par les bonnes actions ou les indulgences vendues par l'Eglise) que parce qu'elle encourage un rapport personnel, humble et direct à Dieu, et à sa figure royale sur terre, comme le montre Ahmed, *Clément Marot : The Mirror of the Prince, op. cit.*, ce qui favorise une forme de familiarité même dans la plus haute déférence. Pour Defaux (*Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence, op. cit.*, p. 77-85), l'évangélisme de Marot est ce qui explique son rejet des ornements de la rhétorique seconde : l'explication ne nous semble pas suffisante, ni même chronologiquement complètement cohérente (car Marot fréquente le cercle de Meaux au début des années 1520, et porte pourtant le coup de grâce aux rimes extraordinaires à un tout autre moment de sa carrière), mais il est indéniable que la foi évangélique du poète s'ajoute à ces considérations esthétiques et politiques.

poème de *L'Adolescence* est sinon postérieur à celui de *La Suite*, du moins concomitant. Il semble peu probable que la « Petite Epistre au Roy » date de 1518 environ, pour des raisons éditoriales ou esthétiques. Jean Vignes, dans un article consacré à ce poème⁴³⁵, formule de nombreux arguments invitant à considérer qu'il est bien plus tardif que Marot ne semble vouloir nous le faire penser. La date de 1518, suggérée par Mayer puis par Defaux dans leurs éditions, repose sur l'idée que c'est grâce à cette « Petite Epistre au Roy » que Clément accède enfin au service de la couronne de France : le fait que François I^{er} recommande le poète à sa sœur, qui devient sa protectrice autour de 1518, serait le « bien » accordé par le roi au « jeune rimeur ». Toutefois, la présence de cette épître entre celles de la campagne du Hainaut de 1521 et celles de l'affaire du lard de 1526 invite à une datation plus tardive, si tant est que Marot ait effectivement rangé ses poèmes par ordre chronologique. Il reste que l'« Epistre du Despourveu » par laquelle le jeune poète offre ses services à Marguerite, se situe bien avant dans la section des épîtres de *L'Adolescence clémentine*. Defaux⁴³⁶ formule ainsi l'hypothèse que Clément, alors au service de Marguerite, n'adresserait qu'une demande d'argent isolée et virtuose au roi, ou bien qu'il se rappellerait à son bon souvenir au moment où la question de la succession de son père âgé, à la cour de François I^{er}, viendrait à se poser. Dans cette perspective, il faudrait dater la « Petite Epistre au Roy » de la fin de l'adolescence de Marot. Mais Vignes propose une date à la fois beaucoup plus précise, et bien plus tardive pour ce poème. L'épître « Au Chancelier du Prat », dans laquelle on retrouve le procédé unique qui consiste à équivoquer sur un seul terme, est écrite en août 1527 : certaines rimes ne sont pas dérivées du mot « sceller », et les contraintes, on l'a vu, sont moins rigoureuses que la « Petite Epistre au Roy », qui semble dès lors postérieure à ce premier essai d'exploration de la rime équivoque, jusqu'à sa répétition aporétique⁴³⁷. En outre, entre la version de l'épître à Duprat figurant dans *Les Opuscules et petitz Traictez* de 1530 et celle de *L'Adolescence clémentine* de 1532, le nombre de vers où se joue l'équivoque sur le sceau est augmenté, de telle sorte qu'il égale enfin les vingt-six vers équivoques de la « Petite Epistre au Roy ». Il semble que cette réécriture vise à rehausser la première version de l'épître « Au Chancelier du Prat » au niveau de la « Petite Epistre au Roy ». Vignes confirme ce sentiment par la nature des réécritures opérées entre 1530 et 1532 : en effet, les néologismes dérivés du verbe « sceller » (tels la « scellure », v. 47, ou la « scellerie », v. 54), qui imitent ceux de la « Petite Epistre », n'apparaissent qu'en 1532, de même que la recherche du « bien » et de « l'heur » (v. 50).

⁴³⁵ « Supplications marotiques : pour une relecture de la “Petite épître au roi” », art. cité.

⁴³⁶ *OP1*, notes p. 465-466.

⁴³⁷ Cornilliat ne s'y trompe guère, en étudiant d'abord l'épître « Au Chancelier du Prat » puis la « Petite Epistre au Roy » (bien qu'il la croie antérieure à la suite de Mayer et Defaux), et confirme l'idée que Marot a avancé par étapes logiques – et, devrait-on ajouter, chronologiques – dans sa réflexion sur l'ornement.

Marot aurait donc composé la « Petite epistre au Roy » dans l'intervalle entre 1530 et 1532, entre les deux versions de l'épître à Duprat, et aurait accru l'une à partir des innovations de l'autre. D'un point de vue matériel, nulle version de la petite épître ne nous est parvenue avant *L'Adolescence clémentine*, ce qui étaye cette supposition. Vignes ajoute une autre hypothèse : comme on a du mal à croire que Marot ait d'abord composé le chef-d'œuvre puis ait à nouveau porté son attention sur le pis-aller de circonstance, on peut alors considérer que la « Petite epistre au Roy » est même postérieure à celle « Au Chancelier Duprat » dans sa deuxième version. Le poète se serait d'ailleurs senti obligé d'écrire autant de vers pour le roi que pour son chancelier... Nous pensons au contraire que Marot s'est efforcé d'égaliser la prouesse de la « Petite Epistre » dans celle à Duprat, de façon à masquer le fait que la requête au roi, publiée dans *L'Adolescence clémentine*, est bien postérieure (et supérieure, en termes de recherche formelle) à la première version d'une requête moins talentueuse, adressée à un personnage moins important. Quoi qu'il en soit, la « Petite Epistre au Roy » appartient sans doute plus au début des années 1530 qu'à l'adolescence du poète. Vignes appuie cette idée par un dernier argument, d'ordre psychologique : par son assurance, sa connivence avec le souverain, le « jeune rimeur » de la « Petite Epistre » est bien plus proche de la figure de poète qui se donne à lire dans l'épître du valet de Gascogne de 1531⁴³⁸ que dans l'« Epistre du Despourveu » du début de *L'Adolescence*... Tous ces éléments, tels qu'ils sont rassemblés et commentés par Vignes, invitent à repousser de presque dix ans la date de composition de la « Petite Epistre au Roy » par rapport à ce que Marot voudrait nous faire croire en la publiant entre les épîtres du Hainaut et celle de l'affaire du lard. Cette requête virtuose à François I^{er} appartiendrait alors à la période de maturité, de confiance du poète exposée dans *La Suite* plutôt que dans *L'Adolescence* : ce ne serait pas la première fois que le poète serait pris en flagrant délit d'antidatation (que l'on songe aux rajouts de rondeaux écrits après 1530 dans la section de *L'Adolescence clémentine* consacrée à ce genre, ou bien à la ballade « A ma Dame la Duchesse d'Alençon », qui semble écrite autour de 1518 mais qui se rapporte initialement à la période de 1528 où Marot cherche à figurer sur les états du roi, après avoir été oublié en 1527).

Il reste cependant à analyser les conséquences de cette antidatation marotique sur la figure de poète et l'image du renouveau poétique que Marot incarne. Tout d'abord, la présence de la « Petite Epistre au Roy » dans *L'Adolescence clémentine* suggère que le poète n'y demandait pas que

⁴³⁸ Dans laquelle, rappelons-le, Marot met en scène avec éclat un questionnement portant non pas sur l'emploi de la rime équivoque en contexte de requête, mais sur un autre problème relatif à *l'elocutio* : l'adéquation de l'*éthos* du poète avec le style de l'éloge, et la pertinence même de cette partie rhétorique lorsque la familiarité et l'humilité du poète suggèrent déjà toutes deux l'estime qu'il porte à son monarque. L'éloge final semble y faire son chant du cygne, alors qu'il est déjà remis en question dans la « Petite Epistre au Roy » (qui s'achève sur ce qu'on dira du poète et non du prince), et ce congé est toujours au profit d'une *persona* plus que jamais construite.

de l'argent, mais une position à la cour : l'abondance d'équivoques et autres ornements virtuoses dans cette épître correspondrait à l'ampleur et à l'urgence de la demande. Cette antéposition favorise donc une lecture moins distante de cet ornement et souligne sans doute tout ce que son emploi doit aux leçons de ses prédécesseurs. Ensuite, cette avancée spectaculaire du poème dans le parcours poétique tel que Marot l'organise au sein des sections de *L'Adolescence* et de *La Suite* fait apparaître le jeune poète comme un maître maniant l'art de la requête badine mieux que Villon ou son propre père, et ce au moins dix ans avant les faits. Dans un recueil où Clément mentionne volontiers ses maîtres (en particulier Lemaire et Cretin) et ses sources (antiques, spirituelles, mais aussi profanes avec le *Roman de la Rose*), cette épître digne de Villon et allant au-delà des prouesses de l'équivoque chez Cretin comprend une dimension publicitaire évidente, et fait de Marot un poète virtuose, en dépit de sa mise en garde liminaire sur ses *juvenilia* (une opposition, on l'a dit, typique des Rhétoriciens). Par ailleurs, le congé ainsi donné à l'équivoque en plein cœur de la section des épîtres de *L'Adolescence clémentine* accentue la démarcation générationnelle entre le jeune Marot (mais peut-être aussi le jeune François I^{er}, à qui il s'adresse) et ses maîtres déjà âgés, comme Cretin, dont les vers en sont remplis. Cette démarcation, soulignons-le encore, n'a rien de polémique ; au contraire, Marot suggère qu'il a, dès le début des années 1520, parfaitement acquis et digéré les leçons de ses maîtres pour ensuite apporter sa propre pierre à l'édifice du savoir poétique⁴³⁹. La réalité chronologique et biographique du poète

⁴³⁹ Dans une épître adressée à un jeune poète lui ayant envoyé ses vers, Bouchet semble revenir sur les nouveautés du poète de Cahors. En effet, dans quelques vers particulièrement polémiques à l'égard d'un « detracteur », Bouchet reprend à la « Petite Epistre au Roi » son jeu sur la rime : « Je t'en veulx croire, & tous les Orateurs / Et non ung tas d'envieux detracteurs / Comme est celui dont hier te parloye / Qui ne sauroit a point roustir une oye / Il m'appella farseur, & puis rimart, / Mais l'arrogant, duquel plus le ris m'ard, / Que le courroux, ne scait prose ne rime / Ne rien, sinon ung caquet qui l'enrime, / Mieulx il vaudroit avoir souvent rimé / Qu'au vent du creux s'estre tant enrymé » (*Epistres morales et familiares du Traverseur, op. cit.*, épître LXI, f. xli v^o). Il n'est pas impossible que ce soit Clément qui s'inspire de son aîné poitevin, mais on ne sait pas comment il aurait eu accès à cette épître (qui date vraisemblablement, selon Cornilliat, d'entre 1526 et 1532). Il n'est pas exclu non plus que Bouchet ait eu lui-même l'idée de jouer sur les équivoques du mot rime, en même temps que son collègue de Cahors. Mais la référence à celui qui « ne sauroit a point roustir une oye » semble venir du huitain liminaire du chant royal de *L'Adolescence clémentine*, dans lequel Clément dénonce « L'homme sotart, & non sçavant, / Comme un Rotisseur qui lave Oye » avant de soumettre son poème au jugement de Cretin (*OP1*, p. 127). Bouchet s'en prend-il directement à Clément, ou peut-être à un imitateur marotique, qu'il réécrirait contre lui, en redonnant un sens polémique et moral à l'équivoque ? Pour Cornilliat, les références à des œuvres et poètes du tout début du XVI^e siècle (tels que *Les regnars traversant les perilleuses voyes des folles fiances du monde*, de Bouchet lui-même, imprimé par Vérard en 1503 ou 1504, ou encore la liste de poètes rhétoriciens allant des deux Greban à Meschinot en passant par Chastelain, Saint-Gelais, Chartier, Lemaire et Louant, significativement, « Le facil art de maistre Jehan Marot »), serviraient à indiquer au jeune destinataire s'essayant à la poésie de ne pas céder à la facilité des ornements ou débats poétiques de *L'Adolescence* pour préférer les entreprises morales des prédécesseurs de Clément, et de Bouchet lui-même. Quoi qu'il en soit de celui qui aurait calomnié le

de Cahors montre plutôt que c'est à partir de 1526, une fois qu'il est poète du roi et que ses maîtres sont morts, qu'il manifeste un art de plus en plus sûr et autonome. En insinuant que la « Petite Epistre au Roy » est une œuvre de l'adolescence, Marot repousse dans sa jeunesse l'utilisation de l'équivoque, et met en valeur une poétique humble par son ton et modeste par son style qui n'est pas un défaut de talent, mais un choix conscient, fort de l'autorité justement acquise par la fréquentation des plus grands poètes de son temps. Enfin, la « Petite Epistre au Roy » fait un éloge de François I^{er} en évoquant ses dons pour la poésie, dans un poème particulièrement réussi mais qui se présente tout de même comme inutile, puisqu'inférieur à ce que le monarque pourrait produire. En avançant la composition supposée de cet éloge, Marot rend encore plus précoce le talent poétique de François I^{er} et son intérêt pour la culture dans sa cour⁴⁴⁰ : plus que jamais, la renommée du poète est liée à celle du prince, et vice versa.

En somme, avec la « Petite Epistre au Roy », tout se passe de façon comparable à l'attitude et à la poétique revendiquée dans le premier rondeau : Clément se figure en autorité de manière chronologiquement prématurée, présente des réflexions poétiques au fait des dernières inflexions de l'art suggérées par ses maîtres, mais porte à leur apogée des principes poétiques qui rendent pour ainsi dire impossible d'écrire comme cela se faisait avant. Il donne ainsi rétrospectivement un sens littéraire, une nécessité historique, à des abandons ou des renouveaux qui sont aussi dictés par un goût personnel du poète ou par des circonstances courtoises – telle que la familiarité encouragée par François I^{er}, lui-même poète, avec un collègue de son âge.

POSTÉRITÉ DE L'ÉQUIVOQUE ET AUTRES EFFETS SONORES

Il semble clair, à présent, que Marot construit en grande partie la rupture avec l'esthétique de ses prédécesseurs, sous la forme d'une exagération aporétique et non d'une radicale opposition. L'examen de l'esthétique des épîtres familières de Cretin ainsi que de sa demande de sceau auprès de l'amiral Gouffier a mis en lumière les liens que le poète de Cahors entretenait avec des questionnements sur la nature et le rôle de la rime, en amont de ses œuvres. Mais qu'en est-il en aval ? Le coup de grâce porté à l'équivoque dans la « Petite Epistre au Roy » suffit-il à établir un renouveau technique et poétique dans les rimes de Marot, ou bien le poète se montre-t-il plus

rhétoriqueur poitevin ou de la date de la composition de cette épître, il demeure que le congé de l'équivoque par l'équivoque dans la « Petite Epistre au Roy » signale, pour Bouchet, une démarcation générationnelle qu'il accuse du haut de son « aage & longs ans / Passans cinquante », renvoyant précisément Marot ou les marotiques à l'usage plus mesuré du maître Cretin allégué dans les mentions et intertextes de *L'Adolescence* (s'il est vrai que l'image des oies rôties fait bien référence au chant royal de Clément, et en dépit du fait que Cretin ne figure pas dans la liste donnée par Bouchet).

⁴⁴⁰ Gadoffre, dans *La Révolution culturelle dans la France des Humanistes* (*op. cit.*) explique pourtant qu'après avoir suscité les espoirs de tous les lettrés de son royaume dès son avènement, François I^{er} ne se consacre véritablement à sa politique culturelle qu'après Pavie.

respectueux de la tradition qu'il ne le laisse penser à travers ce coup d'éclat ? Au-delà de cet effet de posture et de mise en scène d'une autorité nouvelle, dans la « Petite Epistre au Roy », la pratique de la rime de Clément, tout au long de sa carrière, est bien moins novatrice qu'on ne peut le penser. La raison de cette éventuelle mauvaise interprétation tient dans le fait que l'équivoque n'est pas la seule caractéristique de la rime des Rhétoriciens, même si elle en est l'aspect le plus spectaculaire. À nouveau, il ne faut pas être leurré par des effets de posture, des montages chronologiques semblant exacerber des ruptures, mais mesurer combien la vision de la rime chez Marot est plus proche de celle de ses prédécesseurs qu'elle ne le sera de celle de la Pléiade.

La « Petite Epistre au Roy » ne sonne pas complètement le glas des rimes extraordinaires dans la poésie de Marot. Se basant sur les épîtres de *La Suite* adressées à Duprat (XIV) et à Madame de Lorraine, au nom de Pierre Vuyart (VI), Griffin⁴⁴¹ fait remarquer que les équivoques réapparaissent volontiers dans un contexte de contrainte sociale, ou, pour le dire en termes rhétoriques, de demande d'une chose matérielle (et par là peu honorable) à un supérieur. Selon le critique, l'équivoque s'apparenterait à une résurgence de conformisme au moment où le poète est dans une position délicate, où la prise de risque doit être minimale. C'est encore plus vrai dans l'épître « Pour Pierre Vuyart à Madame de Lorraine⁴⁴² », où le poète ne parle pas en son nom mais en celui d'un ami dont il doit singer la voix et l'écriture (alors que Cretin précisément atténuait sa virtuosité de l'équivoque dans un tel cadre énonciatif). Pour autant, cette interprétation néglige l'inflexion familière et éthique de l'équivoque entrevue plus haut et qui remonte à la poésie de Cretin. Ainsi, le poème de Vuyart, pour respectueux qu'il soit, ne manque pas de faire sourire la destinataire par le choc burlesque de sa grandeur et de la matérialité de la demande, lequel est compensé en retour par l'élévation héroï-comique du cheval mort dont l'aura, la docilité et la gloire donnaient jusqu'à l'impression « que les Pierres se ostassent / De tous les lieux, où ses piedz se boutassent ». Ces décalages humoristiques sont renforcés par les équivoques, qui rapprochent sur un plan sonore des réalités fort différentes :

Je ne l'ay plus, libérale Princesse,
Je ne l'ay plus, par mort il a prins cesse [...]. (v. 1-2).

Le contraste des termes rapprochés à la rime justifie plaisamment l'adresse d'une demande peu honorable à une personne qui est, précisément, particulièrement honorable⁴⁴³. Ici, la rime équivoque n'est plus cratylique (où deux termes sont rapprochés en vertu d'une décomposition

⁴⁴¹ Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice, *op. cit.*, p. 89-91.

⁴⁴² OP1, p. 297-299.

⁴⁴³ Citons également les vers « Il [le grand bon heur secret du cheval mort] ne vint point de Cheval, ne de Selle : / J'ay ceste foy, qu'il procéda de celle, / Par qui je l'eu » (v. 27-29), où l'homonymie héroï-comique entre « de Selle » et « de celle » participe du caractère enjoué de la demande.

qui se veut mise au jour d'une étymologie perdue) ou porteuse d'un plus haut sens mais au contraire musicale, voire cacophonique, se saisit ainsi d'un seul aspect de l'esthétique des Rhétoriciens et s'inscrit dans la droite lignée de l'« Epistre envoyée à feu Monsieur l'Admyral » de Cretin (même si le poète naviguait alors entre *pathos* et humour). La reprise anaphorique de « Je ne l'ay plus » crée un effet incantatoire et pathétique, mais rappelle aussi les vers pratiquement holorimes des épîtres familières du chanoine de Vincennes. L'équivoque devient jeu de mots et sert un *éthos* de quémendeur plaisant, ayant d'autant plus de chances de voir sa requête accordée. Cette épître écrite pour Pierre Vuyart, vraisemblablement composée en 1531 (c'est-à-dire au même moment où l'épître à Duprat est augmentée et où la « Petite Epistre au Roy » est sans doute écrite) montre que les efforts de Marot dans la rime équivoque ne se limitent pas à un congé condescendant, mais qu'il réfléchit en profondeur au sens à donner à ce procédé, avant de ne plus en garder, précisément, que le sens. Enfin, ce genre d'épîtres, présentant des procédés qui peuvent sembler archaïques (on songe également à la *Complainte de Guillaume Preudhomme*) répondent aussi à un certain conservatisme des goûts de la cour, auquel le poète s'efforce toujours de plaire.

Équivoque ou non, Marot cultive toujours dans sa poésie les effets sonores : s'il abandonne les rimes équivoques, il privilégie les rimes riches, ou encore d'autres échos sonores à l'intérieur du vers. Cela est visible, notamment, dans l'épigramme « A Monsieur l'Amy, Medecin⁴⁴⁴ » :

Amy de nom, de pensée, & de faict,
 Qu'ay je meffaict, que vers moy ne prens voye ?
 Grâce à Dieu, tu es dru, & refaict :
 Moy plus deffaict, que ceulx que morts on faict :
 Mort en effect, si Dieu toy ne m'envoye,
 Brief ne pourvoye au mal, qui me desvoye.
 Que je te voye, à demy suis guery :
 Et sans te veoir, à demy suis pery.

L'épigramme est parcourue de rimes batelées. Dans chacun des cas, ce sont des termes dérivés qui sont mis en écho, mais qui s'opposent sur la valeur du préfixe, positive ou négative : « faict » et « meffaict », « refaict » et « deffaict », « pourvoye » et « desvoye », puis « voye ». Le poème progresse ainsi par le jeu sonore de ces contraires, ainsi que par la reprise presque fratrisée de la rime « morts on faict » : la comparaison extrême avec un supérieur n'a en réalité fait que décrire l'état du malade, dont la description du cas est ainsi aggravée. Les deux derniers vers, à la structure parallèle et paronomastique, mettent fin avec éclat à ce système d'oppositions sonores. Cette épigramme est pour la première fois publiée dans une réédition de *L'Adolescence clémentine* de novembre 1532 et doit être rattachée à l'épisode de la maladie de Marot si plaisamment exposé

⁴⁴⁴ OP2, p. 222.

dans l'épître « Au Roy » narrant aussi le vol du valet de Gascogne : elle date donc sans doute de fin 1530-début 1531, comme les épîtres aux rimes équivoques commentées plus haut. Cette constellation de poèmes ainsi regroupés témoigne d'un style que Marot maîtrise, développe avant d'en manifester les limites, suggère que ce style a plu avant que le poète ne passe à autre chose (ou ne prétende se passer de ces rimes⁴⁴⁵). La virtuosité du poète répond donc avec finesse aux attentes de ses destinataires, fait cas du *decorum* en présentant un poète humble mais généreux dans ses vers. Cela est d'autant plus visible dans cette épigramme où tous les échos sonores sont motivés par un jeu de mots (plaisamment cratylique) entre le nom du médecin « l'Amy » et la qualité qu'il incarne triplement en « nom », « pensée » et « faict ».

SATURATION DE LA RIME

Une analyse plus technique, et plus attentive au choix de Clément des mots se trouvant à la rime révèle encore combien le poète de Cahors se montre fidèle aux usages de ses prédécesseurs. Ces études ont été menées par Mantovani et Goyet. Dans sa thèse sur les rimes chez Cretin, La Vigne, Jean et Clément Marot, Mantovani⁴⁴⁶ donne à la fois des outils pour révéler la différence des sujets de prédilections de ces poètes, et marquer la différence du plus jeune Marot, dont les rimes manifestent son délaissement de l'historiographie au profits de récits plus personnels ; mais il montre aussi que l'emploi de chevilles, tel le « ce » tonique (fréquent chez Cretin) ou le pronom « je » (vu dans l'épigramme « D'Anne, qui luy jecta de la Neige ») sont les mêmes d'une génération à l'autre⁴⁴⁷. Par ailleurs, à la suite des Rhétoriciens bourguignons puis de Cretin, Clément Marot adopte l'alternance des rimes.

⁴⁴⁵ Lorsqu'il traite de la rime équivoque, Sébillet donne pour exemple la « Petite Epistre au Roy » de Marot, signe qu'il ne la perçoit pas du tout comme un congé donné par le poète à ce type de rime. Il précise immédiatement après son exemple que « cette espèce de rime en équivoque (laquelle tu trouveras souvent ailleurs en Marot et tēlz faméz Pöètes) comme elle est la plus difficile, aussy est elle moins usitée » (*Art poetique françois, op. cit.*, p. 63) : la rime équivoque est perçue comme un tour de force, donc le maître de Cahors ne peut que la pratiquer, mais comme elle est compliquée d'usage (et qu'il est difficile de faire mieux que la « Petite Epistre au Roy » de Marot), Sébillet explique la raréfaction du procédé par rapport aux autres « faméz Pöètes », contemporains ou prédécesseurs. De même, alors que les développements sur le chant royal étaient tout à faits traditionnels, dans l'esprit des Puy où ce genre rayonne, Sébillet donne pourtant comme exemple un chant royal pétrarquiste de Marot, présenté au roi et non au Puy. L'autorité de Marot et la finesse de ses inflexions permettent dans les deux cas de réunir des pratiques anciennes et leurs adaptations nouvelles, parfois sans prendre totalement la mesure de ces nouveautés.

⁴⁴⁶ *Dans l'atelier du rythmeur. Contribution à l'étude des techniques de versification chez Jean et Clément Marot, Guillaume Cretin et André de la Vigne*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Gabriel-André Pérouse, Lyon II, 1995, repris dans un article intitulé « Remarques sur la rime chez Clément Marot » (dans *Clément Marot, L'Adolescence clémentine, op. cit.*, p. 47-66).

⁴⁴⁷ Pour la rime « neige »/« l'expérience en ay-je », Clément Marot se souvient directement de Cretin : « Car en mautemps si sur moy gresle ou neige, / D'estre a couvert bonne esperance n'ay-je. » (« Epistre

Goyet rappelle en outre que la poétique médiévale favorise le principe de saturation à la rime (emploi des mêmes rimes, de termes homophones, ayant la même étymologie ou encore emploi d'adverbes en –ment) tandis que le principe de dissimilation ne s'introduit que progressivement dans la poésie de la Renaissance, à commencer par les rares et tardifs sonnets de Marot⁴⁴⁸. Pour le reste, non seulement le poète de Cahors se montre fidèle à l'esthétique de ses aînés, mais il se fait même presque rétrograde par rapport à certaines exigences nouvelles. En effet, Marot constitue ses rimes selon un principe de retour du même très visible. Nous prendrons quelques exemples issus de la deuxième partie du premier livre d'épigrammes dans les *Œuvres* de 1538, ou du second livre du même recueil, c'est-à-dire des poèmes qui n'ont pas d'abord paru dans « les autres œuvres » de *L'Adolescence clémentine* ou dans « Le Menu » de *La Suite*, et qui datent donc vraisemblablement des années 1530 et non de la jeunesse du poète, où l'influence des maîtres rhétoriciens était la plus directe. Dans ces poèmes, il apparaît que Clément emploie peu de rimes différentes, choisit volontiers des termes dérivés ou parfaitement homonymes. Les rimes des épigrammes LXIX et LXXI du premier livre sont ainsi respectivement articulées autour des verbes « prendre » et « porter » et leurs dérivés. Dans le second livre, on peut relever les épigrammes XL et XLI, qui font respectivement rimer « abatre » et « rabatre » (v. 4 et 5), ainsi que « venue » et « advenue » (v. 6 et 9). La rime entre les homonymes « point » et « poingt » revient dans les épigrammes LXIX du premier livre et II du second livre. Dans ce livre, l'épigramme XI fait aussi rimer le verbe « dict » avec son substantif déverbal : ces exemples illustrent le principe du retour du semblable qui guide la poétique de Marot. Même lorsque le poète n'emploie pas de formes composées ou homonymiques pour construire ses échos sonores, il leur porte un soin particulier. La série des épigrammes VII à IX du second livre⁴⁴⁹ le démontre parfaitement. La première épigramme comporte huit vers, mais seulement deux rimes différentes, tandis que la seconde offre trois types d'échos sonores sur dix vers. Cependant, deux de ces échos consistent en une variation entre féminin et masculin autour du même son [é], appuyé par une consonne nasale : il s'agit des rimes en « –née » et « –mer ». Cette proximité est plus évidente encore dans l'épigramme suivante : quatre rimes structurent ce dizain, deux masculines et deux féminines.

envoyée à feu Monsieur l'Admyral », v. 7-8). Selon Defaux (*OP2*, p. 1001), l'épigramme de Marot a pour « composition probable » « l'hiver 1527-1528 », soit là encore peu après la publication des *Œuvres* de Cretin en avril 1527.

⁴⁴⁸ « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la Grande Rhétorique », dans *Le Sonnet à la Renaissance : Des origines au XVII^e siècle*, éd. Yvonne Bellenger, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988, p. 31-41. Son étude montre comment le quatorzain, formellement, tient de la structure strophique des rondeaux et dizains du Moyen Âge français, tandis que le sonnet, en faisant apparaître dans le sizain final non pas deux mais trois rimes, introduit de la dissimilation et constitue donc une vraie nouveauté à l'égard de la poésie des Rhétoriciens.

⁴⁴⁹ *OP2*, p. 248-249.

Mais dans chaque groupe de cinq vers, les rimes masculines et féminines s'appuient sur la même voyelle : « -dy » et « -ire » mais surtout « -coy » et « -noye ». D'une épigramme à l'autre, le respect de la construction de la strophe et de l'alternance des rimes le partage avec la volonté de faire revenir les mêmes sons.

Clément Marot illustre brillamment ce choix poétique dans l'épigramme « A Renée » du second livre⁴⁵⁰. Trois rimes se croisent dans ce huitain :

Amour vous a (des le jour, que fus né)
De mon service ordinaire estrenée :
Et si ne fus de vous oncq' estrené
Que de rigueur soubz parole obstinée :
Si vous supplye, noble Nymphé Renée,
Ce nouvel an parler nouveau langage,
Et tout ainsi, qu'on voyt changer d'année,
Vouloir changer envers moy de courage.

Les rimes masculines en « -né » et féminines en « -née » font toutes deux écho au prénom de la destinataire de cette étrenne, « Renée » : le procédé est en quelque sorte dévoilé au vers 5, quand apparaît le prénom de la dame, dont les sonorités sont mises en valeur par l'allitération en [n]. Plus exactement, l'alternance des genres des rimes semble renvoyer au désir de proximité du poète avec celle dont il regrette la « rigueur » : l'union phonique du masculin et du féminin réalise celle que le poète n'arrive pas à concrétiser avec sa dame. La troisième rime, en « -age » rompt complètement avec les précédentes rimes, dans des vers qui promeuvent précisément la nouveauté (l'adjectif est décliné au v. 6) et le changement : cette brève analyse révèle combien le travail sur le retour des mêmes rimes est poussé, conscient chez Clément, et au service de l'éloge de la dame, auprès de laquelle le serviteur languit. Loin d'être un ornement extérieur à l'épigramme, seulement unifiant et structurant, ces rimes font advenir le sens, de la même façon – quoique plus discrètement – que les Rhétoriciens employaient la grandiloquente rime équivoque pour alimenter leurs discours épидictiques.

Cet examen des rimes marotiques, même s'il est loin d'être exhaustif, donne une idée de la façon dont le poète de Cahors conçoit la constitution de ses épigrammes à travers les rimes : le principe de saturation, parce qu'il fait encore sens, prime sur celui de la dissimilation et favorise les rimes du simple avec le composé, voire d'homonymes ou de formes identiques en emploi grammatical différent. Sébillot, qui théorise la pratique de Marot, autorise ainsi à la suite du poète de Cahors la rime du simple avec son composé voire du même au même, pourvu qu'il y ait malgré tout une différence sémantique ou grammaticale :

Avise toy cependant que tu peus rymer bien et deurement le simple contre le composé,
combien que aucuns vœillent soutenir le contraire, mais sans apparence de raison. Car je ne voy

⁴⁵⁰ OP2, p. 253-254.

point pourquoy on puisse appeler mauvaise ryme, faire, contre refaire : mettre, contre permettre : dire, contre mesdire : assembler, contre desassembler : joindre, contre conjoindre : et tèle ryme a proportion pareille : attendu nommément que Marot, Saingelais, Salel, Héröet, Scève, et tous les savants et famés Pöètes de ce temps en usent ordinairement et sans scrupule. Mais aussy regarde bien que tu ne tombes de là en une faute, qui est de mettre un mot rymant contre soy mesme : si d'aventure n'estoit diversifié par signification, ou partie d'oraison, comme si l'un fut nom, l'autre verbe ou adverbe, toutefois sous une mesme vois⁴⁵¹ [...].

L'insistance avec laquelle Sébillet soutient le bien-fondé de ces rimes (« bien et dûment ») suggère par contraste que leur emploi n'allait pas – ou plus – de soi et que des voix « contraire[s] » se faisaient entendre en 1548. En effet, rappelle Mantovani dans sa thèse, Fabri impose aux rimes une différence sémantique et proscrit donc une trop grande parenté lexicale, telle la rime du simple avec son composé, quand celui-ci ne modifie guère le sens du terme original, mais ne fait que le renforcer⁴⁵². Une rime telle que « rabatre » et « abatre » semble alors difficilement acceptable (alors que la rime entre « venue » et « advenue » faisait rimer un nom déverbal avec un participe passé). Pourtant, ces rimes étaient fréquentes chez Jean Marot : Mantovani donne comme exemple extrême de ces rimes semblables celle d'un nom commun avec son composé, telle « arme » et « hommes d'armes⁴⁵³ ». Jean Marot recourait du reste volontiers aux rimes du simple avec le composé, du même mot en emploi grammatical différent, voire du même au même. De multiples exemples peuvent être trouvés dans ses rondeaux notamment, parce que cette forme telle qu'il la pratique impose de n'utiliser que deux rimes sur quinze vers. Jean Marot multiplie donc les séries de rimes sur le mot « faire » et ses composés (rondeaux XVII), combinées avec son participe passé « fait » dans le rondeau XXII. Le rondeau XXIX présente également une forme extrême de retour sonore, puisque les rimes en « -esse » alternent avec celles en « -esser » (le procédé est repris au rondeau XXXVIII, avec des rimes en « -ente » et « -enté »). De la même façon, les rondeaux X et XII présentent des rimes du simple au composé quasi synonymiques (donc contre les préceptes de Fabri) en faisant respectivement rimer « vivre » et « revivre » (v. 4 et 8), « cours » et « decours » (v. 6 et 7). L'infinitif « faire » revient avec le même sens et le même emploi grammatical aux vers 3 et 8 du rondeau XIV, tandis que l'infinitif

⁴⁵¹ *Art poetique françois, op. cit.*, p. 71.

⁴⁵² « Aulcuns ont voulu faire rime equivoque de ung mesme terme en signification active et passive : ou nominale et verbale : deponente ou gerundive : ou en diverses cases, comme fait le fait du fait, ou le participe du participe : ou je medecine les gens de medecine : ou je suis officier qui vueil officier et la mort t'a mis à mort, etc. Laquelle maniere a esté fort usitée es vielz livres : et par les modernes delaissée especiallement de termes qui semblent prochains en signification : et par lesquelz substance n'est que peu ou point variée. Parquoy sont à rejeter les termes simples avec leurs composez qui ne varient de substance : Mais la croissent ou diminue : comme Belle tresbelle / bonne tresbonne : dire redire : faire parfaire : plaire complaire etc. mais où la composition mue le significat : cest bonne rithme, comme belle rebelle / puissant impuissant. » (*Le grant et vray art de pleine réthorique, op. cit.*, f. viii v°.)

⁴⁵³ *Le Voyage de Venise, op. cit.*, v. 608-609 et 1507-1508.

« deffaire » est repris aux vers 4 et 12 du rondeau XVII avec un sens plus ou moins littéral, et radical (il signifie « tuer » dans le second emploi). Le substantif « ame » figure aux vers 8 et 14 du rondeau XXI, le verbe conjugué « abandonne » revient aux vers 1 et 6 du rondeau XXX ; en revanche, la reprise du verbe « partir » au rondeau XXXIV (v. 10-11) présente deux significations très distinctes. Ces exemples, non exhaustifs, donnent une idée de l'importance du principe de saturation dans les rimes jusque dans les premières décennies du XVI^e siècle, et ce malgré les tentatives de régulation ou de raffinement, par Fabri par exemple. Ce bref relevé, tiré des rondeaux de Jean, montre à nouveau l'influence du père (mais peut-être aussi de toute sa génération et des poètes avant lui) sur le fils, ainsi qu'une légère évolution, car ce dernier ne semble pas commettre ce qui en est venu à être vu comme des fautes du père, reprenant les mêmes termes ayant les mêmes fonctions. Cet examen jette en outre une nouvelle lumière sur la filiation des rondeaux aux épigrammes chez Clément, car on voit que d'une forme à l'autre, contrairement aux apparences, l'esthétique de la rime est tout à fait comparable. L'attention au principe de saturation structurant les rimes marotiques montre qu'en dépit de démonstrations virtuoses du congé de l'équivoque (mais reposant sur des années de doutes et de promotion de la familiarité), et rétrospectivement mises en scène comme telles, la technique poétique de Clément Marot demeure bien plus proche des Rhétoriciens qu'elle ne le sera de la Pléiade.

L'ensemble de ces rappels génériques, esthétiques et rhétoriques, autour de la « Petite Epistre au Roy », doit permettre de mesurer plus précisément la part d'innovation de Marot, celle de reprises et prolongements de questionnements plus ou moins anciens et celle, enfin, de mise en scène rétrospective dans ces proclamations d'originalité ou d'autorité. Alors qu'il est officiellement poète de François I^{er}, Clément Marot navigue entre des discours innovants, justifiant l'éminence de sa position, et une fidélité à l'œuvre de ses maîtres morts, et qu'il entend remplacer sans les décrier, ni les imiter. Dans cet équilibre subtil, le critique se gardera donc d'interpréter des éloges posthumes de Cretin et Lemaire comme des congés, voire des parodies de leurs préceptes. De même, les inflexions portées au genre du rondeau, du chant royal, ou au type de discours ayant une longue tradition qu'est la requête au roi, si elles aboutissent à des silences ou à des mutations complètes, sont moins des rejets polémiques que des approfondissements de tensions entrevues par la génération précédente, et la volonté de retrouver l'authentique esprit – français – de ces formes anciennes, quitte à, précisément, les abandonner. Enfin, la grande difficulté de dater nombre de poèmes établissant, voire proclamant un bouleversement, en dépit (ou à cause) de la présentation prétendument chronologique de ses poèmes par Marot, nous invite à rester vigilants à l'égard d'éventuelles reconstructions

rétrospectives d'un parcours poétique exemplaire, où l'élève précoce rivalise avec ses maîtres et surclasse sa propre génération. C'est à présent sur ces reconstitutions que nous allons porter notre attention, et examiner comment Marot se bâtit, et bâtit pour ses œuvres, un parcours idéalisé, où les références aux maîtres, et en particulier au plus proche d'entre eux, Jean Marot, ne servent plus à des fins publicitaires mais à élaborer un véritable mythe étiologique sur le destin et la vocation du poète de Cahors.

III- Un pèlerinage de vie poétique

Que ce soit pour afficher sa conformité ou bien son originalité par rapport aux œuvres de ses maîtres, afin de décrocher une place à la cour ou de la légitimer une fois acquise, Clément Marot compose, décompose et recompose ses poèmes, ou encore leur succession logique et chronologique. On a ainsi été constamment sensible aux masques ou aux effets de posture rétrospectifs, car la mise en recueil, dans *L'Adolescence clémentine* et *La Suite*, efface souvent une circonstance originale d'écriture et induit de nouveaux rapprochements thématiques, formels, par lesquels Marot façonne un peu plus sa *persona* de poète et – comme nous nous apprêtons à le montrer – constitue une véritable histoire de sa destinée d'écrivain, avec ses nécessités et ses obstacles, ses fourvoiements et ses réussites. Cette construction *a posteriori* est parfaitement orchestrée par Marot, qui se crée une autobiographie en grande partie fictive, idéalisée, qui s'apparente aux pèlerinages allégoriques médiévaux retranscrivant l'avènement d'un destin en même temps que d'une écriture, et épouse une histoire littéraire de plus grande ampleur, dont Marot se fait, dans sa contingence, acteur et personnification exemplaire. Pour soutenir cette lecture, nous commencerons par faire le point sur les manipulations chronologiques et génériques de *L'Adolescence clémentine* et de *La Suite*, par lesquelles Marot façonne un récit de son apprentissage poétique et de sa carrière. Puis nous étudierons plus attentivement les poèmes dans lesquels figure le « Bon vieillard » qu'est Jean Marot, à la lumière des allégories narratives du Moyen Âge, dont Marot semble se souvenir au moins autant que de sa propre enfance.

1/ Les reconstitutions de *L'Adolescence clémentine* et de *La Suite*

Lorsqu'il publie ses recueils, Marot corrige ses poèmes, les regroupe en sections, les déplace, change parfois leur date et leur destinataire, réécrit des vers... Toutes ces modifications induisent des lectures différenciées, selon que l'on prenne en compte seulement le texte et le contexte original du poème (pour peu que l'on ait quelque certitude à ce sujet) ou bien l'entourage thématique et formel que Marot confère à ses pièces en les regroupant et organisant « en belle forme de Livre⁴⁵⁴ ». On en a déjà étudié quelques exemples dans la partie consacrée à

⁴⁵⁴ *OP1*, p. 10. Dans ses paratextes, Marot insiste beaucoup sur son travail éditorial de sélection et d'organisation des poèmes retenus : il affirme ainsi en 1538 « avoir reveu et le vieil, et le nouveau » et « changé l'ordre du Livre en mieulx » (*ibid.*). Dans l'épître liminaire à Dolet de 1538, ces assertions ont évidemment une dimension publicitaire (il s'agit de justifier l'achat d'une nouvelle édition de Marot pour ceux qui possèdent déjà *L'Adolescence clémentine* et *La Suite*, ou d'autres éditions pirates enrichies), mais dès *L'Adolescence* de 1532, la volonté de « racler » (*OP1*, p. 15) le livre des poèmes qui ne sont pas de l'auteur

l'historiographie, ou encore à propos du *Temple de Cupido*. La question des déplacements et modifications des poèmes de Marot dans les différentes éditions de ses œuvres a par ailleurs été abondamment étudiée par les éditeurs et la critique marotiques. Aussi voudrions-nous d'abord faire le point sur toutes ces reconstitutions de Marot (en particulier dans *L'Adolescence clémentine* et *La Suite*), invitant à une lecture de moins en moins référentielle de ses poèmes et de plus en plus formelle, voire métopoétique, avant de proposer une hypothèse de lecture permettant d'interpréter les effets créés par ces reconstitutions et de résoudre autrement le problème de l'« autobiographie » et du « roman » chez Marot, ou de la « tentation autobiographique⁴⁵⁵ » souvent abusive que son œuvre semble encourager chez la critique.

- **Deux recueils : principes généraux**

DE L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE À LA SUITE

De toute évidence, la distinction de *L'Adolescence* et de *La Suite*, dont les titres distinguent explicitement les *juvenilia* de ce qui vient après, repose sur un critère chronologique. Dans la division de ces recueils poétiques, 1526 apparaît comme une date charnière, autour de laquelle le poète articule son œuvre. Cette année-là, Marot a trente ans, ce qui marque effectivement, depuis l'Antiquité, la fin de l'adolescence et le début de l'âge adulte. Lestringant⁴⁵⁶ voit aussi dans le choix de cette année symbolique un clin d'œil à Villon, qui écrit son *Testament* « en l'an de [son] trentiesme d'age ». C'est aussi l'année où Clément quitte officiellement le service de Marguerite d'Alençon (qui devient d'ailleurs « de Navarre » au début de 1527) pour devenir le poète du roi son frère : Berthon fait ainsi remarquer que les thèmes et le personnel de *La Suite* sont marqués par le milieu courtois, ce qui n'était pas le cas de *L'Adolescence*, tandis que Goyet oppose le monde péruil et féminin du premier recueil de Marot à celui, masculin, de *La Suite*⁴⁵⁷. Clément

témoigne d'un désir de faire correspondre l'œuvre et l'homme d'une façon sinon autobiographique, du moins exemplaire, comme nous allons le démontrer.

⁴⁵⁵ Ces expressions sont reprises aux titres des articles de Defaux (« Clément Marot : poésie, autobiographie et roman », *Writing the Renaissance. Essays on Sixteenth-Century French Literature in Honor of Floyd Gray*, éd. Raymond C. La Charité, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1992, p. 79-91) et Berthon (« Clément Marot et la tentation biographique » *Cahiers parisiens / Parisian notebooks*, dir. Philippe Desan, Paris, University of Chicago – Center in Paris, t. IV, 2008, p. 541-551). Avec plus ou moins de circonspection, les deux critiques font le point sur d'éventuelles lectures autobiographiques de l'œuvre de Marot et en marquent la limite au profit d'interrogations esthétiques, rhétoriques, génériques.

⁴⁵⁶ « L'enfance en trompe-l'œil de *L'Adolescence clémentine* », dans *Clément Marot, de L'Adolescence à l'Enfer*, *op. cit.*, p. 22-23.

⁴⁵⁷ Francis Goyet, « Sur l'ordre de *L'Adolescence Clémentine* », art. cité. C'est sur la base de ce critère – qui n'est pas le seul qu'il développe – qu'il justifie l'ajout, en 1538, des rondeaux « De la Paix traictée à Cambrai par trois Princesses » (relatif au traité du 5 août 1529) ainsi que « Sur la devise de Madame de Lorraine : Amour et foy », aux poèmes de *L'Adolescence clémentine*.

succède à son propre père à la cour de François I^{er} : celui-ci meurt en effet vers 1526, tandis que Cretin s'éteint peu avant (le 30 novembre 1525) et que Lemaire est mort en 1524. Une congruence d'événements et différents motifs biographiques peuvent ainsi expliquer la distinction d'une adolescence réelle et littéraire d'une éventuelle maturité subséquente du poète. Ajoutons enfin à ces données la douloureuse expérience de la prison faite par Marot en 1526, à la suite d'une accusation d'hérésie qu'il impute à la méchanceté de son amie Ysabeau. Alors qu'ils sont édités, ensemble, avec la traduction du premier livre des *Métamorphoses* d'Ovide en 1534, les poèmes composés en prison (ballade « Contre celle qui fut S'amy », rondeaux « De l'inconstance d'Ysabeau » et « Rondeau parfait. A ses amys apres sa delivrance », épîtres « A Monseigneur Bouchart Docteur en Theologie » et « A son amy Lyon ») viennent systématiquement clore les sections consacrées aux différents genres de *L'Adolescence clémentine* dans sa réédition de 1538, faisant de cette expérience (qu'il partage encore avec Villon, au même âge, comme le rappelle Lestringant⁴⁵⁸) un autre pivot personnel articulant les œuvres de *L'Adolescence* et de *La Suite*.

D'un point de vue thématique, ces poèmes articulent une transition parfaite entre une *Adolescence* insouciant et une *Suite* marquée par le service du roi et l'engagement évangélique. En effet, le séjour de Marot à la prison du Châtelet puis à Bourges se superpose singulièrement avec l'emprisonnement du roi à Madrid à la suite de sa capture à Pavie⁴⁵⁹. Si dans *L'Adolescence* épîtres et ballades se terminent sur l'évocation de la détention de Marot, dans *La Suite*, la section des élégies – genre qui emprunte volontiers aux épîtres sa forme et aux ballades son lyrisme – commence par le récit d'un poète blessé et capturé à Pavie, mimant le sort de François I^{er} et même ses propres écrits, moins historiques que courtois, composés depuis sa prison madrilène⁴⁶⁰. Le service du poète envers son roi va jusqu'au mimétisme, et l'entente du souverain poète avec son écrivain attitré est d'emblée brillamment illustrée, même à travers cet épisode pénible. Par ailleurs, les poèmes de « la prise » de Marot font apparaître son engagement évangélique : même si le poète prétend avoir été enfermé à cause de la médisance de son amie (ballade et rondeau), même s'il se défend (en des termes très ambivalents⁴⁶¹) d'être luthérien dans son épître à Bouchart, le refrain de la ballade « Prenez-le, il a mangé le lard » renvoie clairement à la contestation du Carême par les évangéliques, et Marot, sous des atours familiers et galants, souligne d'autant plus fortement son investissement personnel envers la cause évangélique, qu'il

⁴⁵⁸ « L'enfance en trompe-l'œil de *L'Adolescence clémentine* », art. cité.

⁴⁵⁹ Cette concomitance est d'ailleurs évoquée à la fin de *L'Enfer* : « Qu'est il besoing, que soye en liberté, / Puis, qu'en prison mon Roy est arresté ? » (*OP2*, p. 32, v. 449-450). Nous revenons plus bas sur cet aspect.

⁴⁶⁰ Voir Thiry, « L'Honneur et l'Empire : à propos des poèmes de langue française sur la bataille de Pavie », art. cité.

⁴⁶¹ Voir l'étude de Michael Screech, *Marot évangélique*, *op. cit.*

le paye de sa personne avec cet emprisonnement de 1526. Goyet⁴⁶² souligne aussi que cette affaire, à la fin de *L'Adolescence clémentine*, marque l'irruption de l'Histoire dans la petite histoire de Marot. De ce point de vue, les poèmes de « la prinse » à la fin de *L'Adolescence clémentine* acheminent directement vers le sermon évangélique de la *Déploration de Florimond Robertet*, vers l'hommage rendu à un des protecteurs de cette cause, et font passer de l'expérience personnelle au désir de propagande, alors appuyé par le pouvoir.

Mais ces poèmes de prison qui couronnent les sections de *L'Adolescence clémentine* n'apparaissent qu'en 1538 à cette place. En 1532, c'est une rupture d'ordre esthétique que Marot met en évidence entre son *Adolescence clémentine* et « plusieurs autres Oeuvres faictes par Marot depuis leage de sa dicte Adolescence » qui nourriront le recueil de *La Suite* deux ans plus tard. Là encore, le poète ménage ses transitions et effets : ainsi, au terme de sa section de ballades galantes, Marot propose une chanson bucolique au personnel mythologique dont le style se veut plus élevé par rapport aux précédentes. La chanson XXXII⁴⁶³ signale elle-même ce virage esthétique (et l'accroît) en commençant par le vers « Changeons propos, c'est trop chanté d'amours ». Or, dans l'édition de 1532 de *L'Adolescence clémentine*, cette chanson met fin aux œuvres de l'adolescence proprement dite et précède celles « faictes par Marot depuis leage de sa dicte Adolescence ». Le poète nous promettait, dans son épître liminaire aux « enfans d'Apollon », que ces pièces seraient « de meilleure trempe, et de plus polie estoffe » : cette amélioration, qui passe par une élévation du style, semble effective puisque la pièce qui ouvre les « autres oeuvres » de 1532 est la *Déploration de Florimond Robertet*. Ce poème funèbre, relevant du style élevé et des devoirs de courtisan du nouveau poète du roi, réitère explicitement la rupture préparée dans la chanson XXXII, à la fin de la première partie du livre tel qu'il paraît en 1532 :

Jadis ma Plume on veit son vol estendre
Au gré d'Amour, & d'ung bas stile, et tendre
Distiller dictz, que soulois mettre en chant :
Mais ung regret de tous costez trenchant
Luy fait laisser ceste douce coustume,
Pour la tremper en ancre d'amertume. (v. 1-6)

L'effet de transition entre les chansons « d'amour » et l'« amertume » de la plainte funèbre est saisissant. Si dans les *Œuvres* de 1538 la chanson XXXII ne met plus fin à *L'Adolescence clémentine*, toutefois la *Déploration de Florimond Robertet* reste au début de *La Suite* (dès 1534) et reconduit l'affirmation d'un changement esthétique clair entre des *juvenilia* et des œuvres que l'on pourrait considérer, par opposition, de maturité. Au paratexte et seuils de *L'Adolescence* de 1532 s'ajoutent des considérations structurelles permettant de manifester le changement d'esthétique entre la

⁴⁶² « Sur l'ordre de *L'Adolescence Clémentine* », art. cité.

⁴⁶³ *OP1*, p. 195.

première partie véritablement « adolescente » du recueil et la seconde, postérieure. Edwin Duval⁴⁶⁴ remarque en effet que Marot exploite la structure binaire de son recueil pour jouer d'effets d'échos et de renversements entre l'avant et l'après. D'une part, il note que les deux parties du recueil sont construites de la même façon : les pièces longues viennent en premier (traductions et réécritures d'une part, déplorations de l'autre), puis figurent les épîtres avant une série de poèmes plus courts répartis par genre. D'autre part, il relève que ces parties se répondent et s'inversent : dans les premières œuvres, et en particulier dans les opuscules et les ballades, on passe de l'amour à la tristesse et à la piété, tandis que dans les « autres Oeuvres faictes par Marot depuis l'age de sa dicte Adolescence », c'est l'inverse, car le lecteur évolue des grandes déplorations funèbres consacrées à Florimond Robertet et Louise de Savoie à un modeste « Menu » de rondeaux, huitains et dizains souvent galants. D'autres échos sont plus précis, et fonctionnent encore en chiasme : les motifs de « la santé » et de « l'ame » sont ainsi présents de part et d'autre dans les *Tristes vers* et le « Chant Royal Chrestien », de même que le jugement de François I^{er} appelé dans le chant royal dont il « bailla le refrain » évoque celui de Minos des « Opuscules ». De tous ces échos de l'une à l'autre partie (dont on pourrait sans doute, à partir des remarques de Duval, allonger la liste), on retient que Marot élabore une distinction éthique et esthétique très forte entre ses œuvres de jeunesse et celles qui ont suivi, qui viennent littéralement – du moins structurellement – à contrepied de ces dernières.

Il ménage par ailleurs des transitions et des seuils délimitant et explicitant les différentes facettes de son œuvre poétique. L'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine* adressée « A ung grand nombre de freres, qu'il a : tous enfans d'Apollo⁴⁶⁵ » insiste ainsi sur l'aspect juvénile du recueil, du moins dans sa première partie : l'expression de « petites jeunessees » en vient à désigner métonymiquement le contenu et le style des poèmes ainsi présentés. Il situe son recueil dans la tradition des *juvenilia*, très présente dans la poésie néo-latine, mais aussi plus précisément dans les *Bucolica seu Adulescentia* de Baptista Spagnoli Mantuanus⁴⁶⁶. Marot insiste sur l'imperfection de ses premières pièces, qui ne sont qu'un « coup d'essay », ou encore sur la présence de mauvaises herbes dans son jardin : cette *excusatio* est par ailleurs topique des discours liminaires et provoque

⁴⁶⁴ « *L'Adolescence Clémentine* et l'Œuvre de Clément Marot », *Études françaises*, « Le simple, le multiple : la disposition du recueil à la Renaissance », t. 38, n° 3, 2002, p. 11-24.

⁴⁶⁵ *OP1*, p. 17-18.

⁴⁶⁶ Voir Nathalie Dauvois, « Portrait du jeune poète en berger : Adolescence et bucolique », *En relisant l'Adolescence clémentine*, *op. cit.*, p. 11-22. Elle ajoute que le recueil d'églogues du Mantouan consiste en un parcours montrant une conversion de l'amour profane à la religion, ce qui ne va pas sans rappeler l'économie générale de *L'Adolescence clémentine*, même si les poèmes de Marot n'ont pas la dimension morale liée à l'âge avancé auquel Spagnoli écrit ses églogues.

un effet de *captatio benevolentia*. Mais comme le note Berthon⁴⁶⁷, cette association de la jeunesse du poète et de l'imperfection de ses pièces – et en particulier de la première, qui est une traduction fautive de Virgile où figurent encore des « coupes féminines » (même si elles sont peu à peu corrigées au fil des rééditions) – invite à lire le recueil comme le témoin d'une évolution stylistique plus que biographique. La réédition de *L'Adolescence clémentine* en 1538 confirme cette invitation. Olivia Rosenthal⁴⁶⁸ remarque en effet que Marot ajoute un quintil liminaire à son recueil⁴⁶⁹, adressé à une Dame, dans lequel il distingue la jeunesse du livre et celle du corps :

Tu as (pour te rendre amusée)
Ma Jeunesse en Papier icy.
Quant à ma jeunesse abusée,
Une aultre, que toy, l'a usée :
Contente toy de ceste cy.

Marot éloigne ainsi la lecture purement biographique : c'est le livre qui recrée la jeunesse du corps.

Face à l'abondance de discours liminaires et commentaires poétiques au seuil de *L'Adolescence clémentine*, on ne peut qu'être frappé, voire déçu, de ne pas disposer de clés de lecture aussi précises pour *La Suite*. En 1532, Marot promet après son « adolescence » un « mieulx », dont il donne les « Arres » dès la seconde partie de son livre. Mais le nouveau recueil de *La Suite*, en 1534, est-il une augmentation et mise en forme de ces « Arres » – ce que suggère la reprise des poèmes des « autres oeuvres », dont les déplorations, les chants royaux et les épîtres – ou bien le « mieulx » tant attendu – sous la forme de poèmes et mêmes de genres inédits, telles les élégies ? On ne sait exactement si *La Suite* constitue le progrès tant vanté par le poète⁴⁷⁰, ou bien si ce n'est qu'un prolongement de la jeunesse esthétique (à défaut d'être biographique) du poète : les déplorations ont beau marquer une rupture tonale entre une jeunesse soucieuse d'amours et une maturité consacrée aux questions politiques et religieuses, on revient rapidement à une humilité ou une familiarité de ton et à des considérations galantes avec les élégies, les épîtres, et certains des « chants divers ». Duval⁴⁷¹ parle de frustration créée par ce dispositif paratextuel et structurel : les poèmes de l'âge adulte ne sont pas les grandes œuvres promises au début de *L'Adolescence clémentine*, mais représentent une série de crises qui font obstacle à la carrière du poète – ce que les épîtres de requête de 1526-1527, dans lesquelles Marot veut être couché et toucher ses gages,

⁴⁶⁷ *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 430.

⁴⁶⁸ Olivia Rosenthal, « Les jeunesses de Clément Marot », *Clément Marot*, *L'Adolescence clémentine*, éd. Simone Perrier, *op. cit.*, p. 7-21.

⁴⁶⁹ « Marot envoie le Livre de son Adolescence a une Dame », *OP1*, p. 15.

⁴⁷⁰ Noiroit recense et commente abondamment, dans sa thèse « *Entre deux airs* » (*op. cit.*), les multiples promesses de haut style non tenues par Marot.

⁴⁷¹ « *L'Adolescence Clémentine* et l'*Œuvre* de Clément Marot », art. cité.

illustrent parfaitement. Les attentes du lecteur sont quelque peu déçues dans *La Suite*, ce que l'absence de discours liminaire n'explique plus. L'idée d'une distinction purement chronologique des recueils, dont les quelques modifications thématiques ou stylistiques ne seraient dues qu'aux circonstances de la vie de Marot, semble de nouveau justifiée.

ORGANISATION BIOGRAPHIQUE ET GÉNÉRIQUE DES RECUEILS

Dès le seuil de *L'Adolescence clémentine* semble exister une distinction, ou une tension, entre une construction biographique et chronologique des recueils et la mise en scène d'un progrès poétique (ou de tentatives allant dans ce sens). Il en va de même au sein de chacune des sections de *L'Adolescence clémentine* et de *La Suite* : leur construction est d'apparence chronologique, mais un regard plus attentif sur la disposition des pièces révèle le soin que Marot porte à ses explorations et ses progrès génériques. Ainsi, la dispersion de poèmes écrits pour le même événement entre différentes sections organisées par genre met l'accent sur leur aspect formel : on l'a vu à propos des épîtres, rondeaux et ballades liés à l'expédition du Hainaut, et cela a par ailleurs été démontré par Mireille Huchon à propos des poèmes de l'emprisonnement de 1526⁴⁷². Elle explique en effet que lorsque ces poèmes viennent clore les sections de *L'Adolescence clémentine* à partir de 1538, leurs libertés formelles manifestent l'aboutissement de l'exploration marotique du genre auquel la section est consacrée, voire en fait un chant du cygne : c'est particulièrement vrai pour le rondeau parfait, dernier de son espèce, et l'épître fable à « Lyon » Jamet. Cet accent, mis par Marot, sur le classement générique, au prix de la cohérence du compte rendu de certains événements, est accrue dans la refonte de ces recueils en 1538 : les poèmes contenus dans les « autres Oeuvres faictes par Marot depuis leage de sa dicte Adolescence » ainsi que le « Menu » de *La Suite* trouvent tous une place au sein des sections génériques de *L'Adolescence clémentine* ou de *La Suite*, ou bien intègrent les deux nouveaux livres d'épigrammes.

Preisig⁴⁷³ remarque également que si le texte de Marot relève de la poésie de cour circonstancielle, en revanche « l'emballage » du recueil annonce un objet esthétique destiné à divers publics, humanistes ou bourgeois. La mise en recueil, et en particulier la constitution de sections génériques, efface la circonstance qui a motivé le poème. Ce choix n'a rien d'étonnant de la part d'un poète qui déplore, lorsqu'il édite Villon, que certains de ses vers demeureront à jamais obscurs faute de pouvoir en éclairer le contexte ou les référents : en sélectionnant ses poèmes et en mettant en valeur la recherche esthétique et formelle dont ils sont porteurs, Marot veut sans doute prévenir ce risque. Mais il est indéniable qu'il confère de la même façon à ses sections un

⁴⁷² « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », art. cité.

⁴⁷³ *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à la Renaissance*, op. cit., p. 55.

aspect métapoétique : en ne réservant certains genres qu'à un âge précis de sa vie (les ballades et rondeaux pour l'adolescence⁴⁷⁴, les élégies ensuite, et les épigrammes pour – peut-être – l'âge adulte) et en construisant des sections qui sont autant de laboratoires formels (comme on l'a montré pour les rondeaux et les épîtres, ou comme on le verra à propos des élégies), Marot fait de ses regroupements génériques moins des récits personnels, biographiques et référentiels, que les aventures d'une écriture poétique qui se forme, joue avec les genres, en exploite les possibilités avant de les reconduire, ou de les abandonner à leurs impasses. Ces conclusions ont déjà été tirées par Goyet, Alduy et Berthon⁴⁷⁵ notamment, mais nous voudrions plus particulièrement souligner combien Marot, par ce dispositif, fait fusionner sa vie avec celle des genres poétiques, jusqu'à leur épanouissement ou leur évanouissement.

C'est tout à fait probant dans la section des ballades. Dans *L'Adolescence clémentine* de 1532, la section se divise en trois ensembles : les pièces ludiques et amoureuses (I à IV), les ballades épидictiques et historiographiques (V à X), par lesquelles Marot exploite les ressources de ce genre noble, et enfin les poèmes religieux (XI à XIII), qui renouent avec les origines du chant royal⁴⁷⁶. La ballade IV « De soy mesme, du temps qu'il apprenoit à escrire au Palais à Paris⁴⁷⁷ », articule particulièrement bien le passage des pièces pseudo-biographiques, sur la jeunesse et l'apprentissage de l'écriture, à l'arrivée dans la capitale puis à la cour, celle de la « Duchesse d'Alençon » (ballade V) puis de François I^{er} (ballades VIII et X). Les trois ensembles thématiques semblent ainsi correspondre à trois âges de la vie de Marot, trois étapes de sa carrière de poète. De la même façon, la ballade XI « Du Jour de Noël », parce qu'elle réécrit une pièce profane⁴⁷⁸, illustre ce glissement conscient des sujets populaires aux sujets graves, politiques et religieux, qui témoigne du mûrissement de la plume marotique. Ce parcours se retrouve du reste dans les épîtres de *L'Adolescence clémentine*, où le récit de l'arrivée de Marot à la cour précède celui des événements du Hainaut, avant que la section (en 1538) ne s'achève sur une défense et un appel à l'aide évangélique sur un mode parabolique et humoristique dans l'épître sur la fable du Lyon et

⁴⁷⁴ Goyet (« Sur l'ordre de *L'Adolescence clémentine* », art. cité) souligne combien Marot met ainsi à distance ces « épiceries », pour reprendre le mot de Du Bellay.

⁴⁷⁵ Voir respectivement Goyet, *ibid.*, Cécile Alduy, « L'Adolescence de Marot et la mise en recueil : ordre du livre et fiction d'auteur » (*L'information littéraire*, 2006/3, vol. 58, p. 10-18) et Berthon, « Clément Marot et la tentation biographique » (art. cité).

⁴⁷⁶ Jean Vignes (« “En belle forme de livre” : la composition de *L'Adolescence clémentine* », *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, n° 7, 1996, p. 79-86) et Franck Bauer (« Ballades clémentines : l'ordre du sens », art. cité) commentent cette structure ternaire et progressive des ballades, faisant passer des sujets personnels et amoureux aux politiques, puis aux religieux.

⁴⁷⁷ *OP1*, p. 113-114.

⁴⁷⁸ Voir les notes de Defaux sur ce *contrafactum* (*OP1*, p. 513). Il suggère en outre que les rimes rauques peuvent être un souvenir de la langue d'oc du Quercy natal de Marot...

du Rat. Ce poème ressemble d'ailleurs à un manifeste poétique dans lequel Marot congédie les sujets anciens qu'il n'estime plus appropriés à sa plume ni au genre. C'est du moins l'analyse que propose Defaux des premiers vers de l'épître « A son Amy Lyon⁴⁷⁹ » :

Je ne t'escry de l'amour vaine, & folle,
Tu voys assez s'elle sert, ou affolle :
Je ne t'escry ne d'Armes, ne de Guerre,
Tu voys, qui peult bien, ou mal y acquerre :
Je ne t'escry de Fortune puissante,
Tu voys assez, s'elle est ferme, ou glissante :
Je ne t'escry d'abus trop abusant,
Tu en sçais prou, & si n'en vas usant :
Je ne t'escry de Dieu, ne de sa puissance,
C'est a luy seul t'en donner congnoissance :
Je ne t'escry des Dames de Paris,
Tu en sçais plus que leurs propres Maris :
Je ne t'escry, qui est rude, ou affable,
Mais je te veulx dire une belle fable :
C'est assavoir du Lyon, & du Rat. (v. 1-15)

Le poète renonce – temporairement – aux sujets populaires ou historiographiques traditionnels pour proposer un poème innovant, au plus près de ses besoins rhétoriques et désirs poétiques. On pourrait réitérer cette interprétation à propos de la première strophe de la ballade « De Caresme⁴⁸⁰ » (l'avant-dernière du recueil de 1532) :

Ceszez Acteurs, d'escryre en eloquence
D'armes, d'amours, de fables, et sornettes,
Venez dicter soubz piteuse loquence
Livres plainctifz de tristes chansonnettes :
N'escrivez d'or, mais de couleurs brunette,
A celle fin que tout deuil y abonde.
Car Jesuchrist l'Aigneau tout pur, & munde
Pour nous tirer des Enfers detestables
Endure mort horrible, et furibunde
En ces saintz jours piteux, et lamentables. (v. 1-10)

Marot semble rejeter les sujets anciens au profit d'une nouvelle vocation de la poésie, et suggère par là un nouveau rôle aux poètes populaires ou courtisans, tel qu'il l'a été dans les différentes étapes de sa vie. De fait, dans l'organisation de la section des ballades, l'évolution thématique épouse la vie du poète, mais aussi, d'une certaine façon, l'histoire du genre. La destinée de la ballade est celle de Marot. En effet, Notz ou Jung⁴⁸¹ rappellent l'origine populaire de ce genre, et

⁴⁷⁹ *OP1*, p. 92-94 et notes p. 476-477.

⁴⁸⁰ *OP1*, p. 123-124.

⁴⁸¹ Marie-Françoise Notz, « Ballades et rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* : au confluent de la tradition et de l'invention », art. cité, et Marc-René Jung, « La Ballade à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e

en particulier de son refrain, avant que son aspect grave (par rapport aux rondeaux ou autres dizains et huitains) n'en fasse au XVI^e siècle un genre propre à l'adresse aux princes et aux sujets nobles, évolution qu'entérine Sébillet dans son *Art poétique françois*. Or des ballades de la Basoche à celles célébrant le roi ou le Christ – jusqu'à sa transformation en chant royal dans les puy –, l'évolution historique du genre se superpose à la vie – simplifiée ou reconstruite – du poète. Celui-ci semble même inclure des considérations sur la transmission de cette pratique d'une génération à l'autre, comme on a pu le mettre en évidence à travers l'étude des ballades VII, « De la naissance de Monseigneur le Dauphin », et XIII, « De la Passion nostre Seigneur Jesuchrist ». Par l'exemple de cette section, on se rend compte que les lectures pseudo-biographique (consciente des reconstructions et mises en scène du poète) et métapoétique (qui s'attache à l'évolution du genre telle que la représente Marot) des sections sont à la fois cultivées et superposées par le poète de Cahors.

- **Manipulations poétiques**

Ces principes généraux de construction des recueils, et des sections au sein de ces mêmes recueils, étant posés, nous pouvons à présent nous interroger sur le poids que Marot leur confère au fil des années. En effet, entre les premières éditions de *L'Adolescence clémentine* et *La Suite* en 1532 et 1534, et la grande édition des *Œuvres* de 1538, Marot réécrit certains poèmes, en corrige le contenu, le titre ou l'ordre au sein des sections. Celles-ci se voient souvent accrues de nombreux poèmes qui en modifient la logique. À nouveau, à l'aide de nos prédécesseurs qui ont déjà abondamment commenté ces phénomènes, nous ferons le point sur les principes gouvernant toutes ces manipulations.

ANTIDATATIONS ET RÉÉCRITURES

Le premier type de réécriture effectuée par Marot lorsqu'il publie ou republie ses poèmes consiste en un changement du titre. On a déjà vu avec Berthon comment Marot modifiait légèrement ses intitulés entre leur rédaction courtoise et leur mise en recueil, de façon à occulter les circonstances précises de la vie de cour qui ont motivé cette rédaction : rappelons ses exemples de l'épître « Au Roy » sur le valet de Gascogne et la maladie, dont le titre publié occulte le geste courtois de l'envoi d'une étrenne au souverain ; le « Rondeau de Marot à Monsieur de Belleville, qui luy transmist une Epistre parlant de Madame de Chasteaubryant », laissant entendre que Belleville aurait transmis au poète, de la part du roi, une épître reçue de la comtesse de Foy

siècle : agonie ou reviviscence ? », *Poétique en transition : Entre Moyen Âge et Renaissance*, éd. Jean-Claude Mühlethaler et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, numéro spécial d'*Études de Lettres*, 4, 2002, p. 23-41.

avec pour tâche de la mettre en vers, mais dont le titre à partir de 1538 n'est plus que « À Monsieur de Belleville » ; ou encore le « Chant des visions de Petrarque » dont le titre de la première édition précise qu'il a été traduit « par le commendement du Roy » ; et enfin le « Chant de joye, composé la nuyct qu'on sceut les nouvelles de la delivrance des Enfans de France prisonniers en Espagne, et le lendemain présenté au Roy à son lever », dont le titre après cette première version dans *La Suite* omet le détail courtois de l'offrande au lever du Roi⁴⁸². Ces modifications des titres des poèmes facilitent leur réception dans un contexte étranger à la cour : non seulement elles permettent de ne pas aliéner un lecteur citadin et non courtois, mais de plus Clément l'encourage à admirer son art poétique plutôt que son zèle de courtois en occultant les conditions précises, contraignantes, de la rédaction de ces poèmes. Enfin, alors qu'il supervise l'édition de ses recueils et organise l'œuvre qu'il laissera à la postérité, il efface des références ou événements trop précis qui ne pourraient plus guère être saisis à une autre époque – appliquant les leçons tirées de sa lecture et de son édition de Villon.

Mais d'autres corrections, internes aux poèmes cette fois, ont une fonction esthétique plus précise : il s'agit de renforcer la cohérence de la destinée de poète de cour de Marot. Les premières pièces sont plus que jamais des *juvenilia*, tandis que les suivantes sont organisées de façon à raconter linéairement, sans rupture dans le fil des événements, l'arrivée idéale de Marot au service des princes. Concrètement, le *Temple de Cupido* rajeunit, en quelque sorte : cela passe, on l'a vu, par le changement de dédicace du roi à son serviteur Nicolas de Neufville, premier protecteur de Marot. Le poète en fait ainsi une pièce antérieure au service courtois, alors qu'elle était précisément destinée à solliciter les faveurs du couple royal. L'ajout de références, voire de strophes, dans le *Temple de Cupido* accroît aussi l'influence du *Roman de la Rose* sur la composition de cette œuvre, et fait de Marot un poète alors plus soucieux de retranscrire ses lectures que d'innover, en dépit de la proclamation finale de nouveauté⁴⁸³. Par ces réécritures, Marot renvoie à un passé biographique et littéraire plus lointain que ne le faisait le texte original. Toutefois, il améliore la facture de ses poèmes, en corrigeant des coupes féminines, notamment dans la traduction de la première églogue des *Bucoliques* de Virgile : même s'il laisse quelques imperfections adolescentes⁴⁸⁴, il manifeste par ces corrections que sa destinée de poète n'est pas

⁴⁸² Berthon, « “La court du Roy, ma maistresse d'Escolle” : Marot courtois et poète », art. cité et *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 123, 130, 146 et 151-152 pour ces exemples.

⁴⁸³ Voir Monahan, « Clément Marot, the *Roman de la Rose*, and Poetic Identity », art. cité et notre communication « Clément Marot et *Le Roman de la Rose* : penser l'héritage littéraire », à paraître.

⁴⁸⁴ Alduy précise dans « L'Adolescence de Marot et la mise en recueil : ordre du livre et fiction d'auteur », art. cité, que ces erreurs de jeunesse constamment soulignées ne peuvent manquer de rappeler un autre « *giovanile errore* » : celui de Pétrarque, cité dans le *Temple de Cupido* (v. 324) et traduit par Marot à la demande de François I^{er} dès 1533. Dans le premier sonnet que Marot traduit, le poète italien raconte en effet le

l'histoire d'un apprentissage laborieux mais celle de l'épanouissement d'une vocation déjà maîtrisée (d'un point de vue technique), mais à la recherche de son style, de son objet, et peut-être avant tout des conditions de son développement.

C'est ce que suggèrent toutes les pièces (épîtres, rondeaux, ballades) par lesquelles le poète réclame protection et argent de la part du souverain ou de sa sœur. Dans ce récit d'embûches continues – de la demande de protection à sa réalisation administrative et financière, dont les poèmes de 1526-1528, où Marot demande à être couché sur les états du roi et à percevoir ses gages, sont l'exemple le plus brillant – deux poèmes retiendront notre attention, car leur insertion chronologique au sein de leurs sections respectives manifeste un évident montage de la part de Marot, visant à combler d'éventuelles lacunes de son parcours de poète courtisan. Il s'agit d'une part de la « Petite Epistre au Roy » : sans doute rédigée au début des années 1530, Marot l'insère pourtant dans ses épîtres de *L'Adolescence clémentine*. L'abondance de rimes équivoques semble en effet la rattacher à une esthétique des Rhétoriciens, ses maîtres dont il souligne le rôle formateur dans différents seuils du recueil de 1532 ou de ses sections. Mais surtout, il place cette « Petite Epistre au Roy » entre les épîtres décrivant avec *pathos* voire grandiloquence la campagne du Hainaut, et d'autres épîtres de requête humoristiques, que l'on peut rattacher à cette même campagne. Par cette disposition, Marot fait de la « Petite Epistre au Roy » un poème de jeunesse faisant la transition entre le service de Marguerite et celui du roi, qu'il semble ici solliciter. D'un point de vue esthétique, cette transition chronologique se double d'une évolution stylistique et de l'avènement d'un ton plaisant pour des requêtes pourtant non honorables, puisqu'elles portent sur des biens matériels. Ainsi déplacé, le poème sert de pivot entre le service de Marguerite et celui de François I^{er}, entre la grandeur des écrits courtisans et l'humilité des requêtes badines : il assouplit ces changements et rend plus cohérent le récit épistolaire de la vie et du travail de Marot à la cour. De semblables conclusions peuvent être tirées de l'insertion de la ballade V « A ma Dame la Duchesse d'Alençon : laquelle il supplie d'estre couché en son estat ». Ce titre suggère que le poème a été composé autour de 1518, ce que confirme la disposition des ballades : elle succède en effet à celle « du temps qu[e Marot] apprenoit à escrire au Palais à Paris », c'est-à-dire quand le poète n'était pas encore protégé par un prince ou une princesse, et précède celle qui célèbre la naissance du Dauphin de février 1518. Pourtant, Defaux explique que sa composition doit être repoussée à 1528, et aux demandes pressantes de Marot d'être couché sur les états du roi, après l'oubli de 1527⁴⁸⁵. Son esthétique, les jeux de mots sur le fait d'être « couché » la

temps « Lors qu'en erreur ma jeunesse passois, / N'estant pas moy, mais bien d'autre façon : / De vains travaux dont fait ryme & chansons » (OP2, p. 494, v. 3-5).

⁴⁸⁵ OP1, notes p. 503-506. Berthon reprend et confirme le scénario avancé par Defaux dans *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 101-106.

rapprochent des poèmes de cette période mais surtout, elle apparaît dans les *Opuscles et petites Traictez* d'Arnoullet sous le titre « Au conte d'Estampes ». En effet, alors que Marot multiplie les demandes d'intercession en sa faveur, il commence par composer une ballade à Jean de la Barre, comte d'Étampes, avant de s'adresser directement à Anne de Montmorency, dont l'intervention rend celle du comte, son inférieur, inutile. Berthon commente ainsi le geste de Marot :

[...] l'épître au cardinal de Lorraine est corrigée de façon à faire disparaître les allusions au maître de la garde-robe auquel était substitué le seul grand maître ; et la spirituelle ballade adressée primitivement à Jean de la Barre fut complètement réécrite à l'intention de Marguerite, et maquillée afin de devenir rétrospectivement la pièce qui illustrait l'entrée de Marot à son service [...]. (p. 106)

Non seulement Marot, en réécrivant ses poèmes, répare une erreur stratégique dans sa campagne de requêtes pour figurer sur les états du roi, mais il donne également plus de cohérence à son œuvre, en déplaçant cette ballade dans une section qui n'est pas censée avoir de postérité après 1526. L'impératif esthétique rejoint la correction d'une maladresse rhétorique. L'intertexte avec le rondeau XLVI de Jean Marot « En bon estat », qui consiste également en une demande d'être couché sur les états du roi, repousse encore la ballade initialement adressée au Comte d'Étampes vers la jeunesse de Marot, du temps où son père était vivant et réclamait aussi la protection de François I^{er}⁴⁸⁶. L'autre intérêt de ce déplacement de la ballade et de son changement d'adresse est que Marot peut ainsi inscrire cette pièce « dans le tissu poético-biographique de son *Adolescence* », pour reprendre une expression de Defaux (p. 506). Marot établit une continuité très forte entre les ballades de sa jeunesse et celles composées à la cour. Le récit de sa carrière de poète, de ses débuts à ses réussites au service des princes se fait ainsi très fluide et articulé, sans ruptures ni ellipses. Il reconduit, confirme et complète celui qui se développait déjà dans les épîtres.

La republication, en 1538, des poèmes déjà édités en 1532 s'accompagne d'un regard rétrospectif sur les éléments dont Marot sait désormais qu'ils caractérisent sa poétique, à la différence de ses prédécesseurs poètes de cour. En particulier, le remplacement systématique du terme « rhétorique » et de ses dérivés par la « poésie » (dans le *Temple de Cupido* et ailleurs⁴⁸⁷) témoigne de sa conscience de n'être plus un faiseur de discours au secours du prince, de sa gloire et de ses valeurs, mais un faiseur de vers à titre divertissant. Les dérivés sur le mot « rime », dans

⁴⁸⁶ Mais en 1528, cet intertexte crée un parallélisme saisissant entre la vie du père et celle du fils, autant que le font les fameux vers de l'épître XXIV de *La Suite* « Et ne falloit Sire, tant seulement, / Qu'effacer Jan, & escrire Clement » (v. 21-22).

⁴⁸⁷ Voir le relevé et les commentaires de Berthon (*L'Intention du poète, op. cit.*, p. 343-352), qui complètent ceux de Griffin (*Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice, op. cit.*, p. 24-25) et Mantovani (« La querelle de Marot et de Sagon : essai de mise au point », dans *La Génération Marot, op. cit.*, p. 387). Berthon souligne que cette substitution apparaît déjà dans la réédition autorisée de *L'Adolescence clémentine* de 1533, avant que Marot ne parte en exil.

la « Petite Epistre au Roy », soulignent encore cette fonction de *faber* de l'écrivain⁴⁸⁸ – plutôt que de *vates*, comme le développera Ronsard – tout en amorçant le déplacement de l'intérêt du poème de son objet ou de sa technique à l'écrivain lui-même. Pour Defaux ou Rigolot⁴⁸⁹, le choix d'un terme ou de l'autre détermine une conception de la poésie radicalement différente entre l'âge des Rhétoriciens et celui de la Renaissance, entre des faiseurs de discours rimés et de véritables créateurs artistiques. Berthon se montre plus nuancé quant aux connotations nobles du terme de « poésie » par rapport à ceux de « rhétorique » ou « orateur » : s'il est vrai que seuls les modèles antiques bénéficiaient alors du titre de « poète », il explique que Marot, lorsqu'il efface ainsi l'influence de la rhétorique première sur ses textes de seconde rhétorique, entérine, de façon neutre et sans jugement de valeur (car il y a de « tresnoble[s] Orateur[s] », tel Chartier⁴⁹⁰, et d'ignorants poètes, comme celui du rondeau VII), le « basculement décisif du domaine de compétence du poète dans le seul vers⁴⁹¹ ». En d'autres termes, même s'il remplace la rhétorique par la poésie, l'écrivain est toujours plus un *faber* qu'un *vates*, seulement son domaine glisse de l'éloge (qui a aussi une fonction politique) au texte gratuit (même s'il a aussi un intérêt personnel). Mantovani⁴⁹² ne dit pas autre chose : selon lui, Marot introduit la notion de « poète », à la place de « rhétoricien » ou « orateur » parce qu'il doit bien qualifier sa fonction auprès de François I^{er}, qui n'est pas celle d'un historiographe. Le terme de « poète » apparaît donc presque comme par défaut d'une autre qualification : bientôt ce manque sera revendiqué par Marot et sa génération, avant que la Pléiade ne s'empare de ce titre pour se démarquer des Rhétoriciens, d'une manière critique qui était étrangère à la démarche de Marot.

Ainsi, de multiples manipulations poétiques (modifications de titres, véritables réécritures, antidatations) renforcent la cohérence générique et pseudo-biographique des recueils, faisant de la succession chronologique des poèmes un parcours vers l'avènement d'une carrière poétique à la cour. Alduy⁴⁹³ précise que des procédés purement éditoriaux participent aussi de la création de cette temporalité fictive et symbolique à l'échelle du livre. Dans l'édition de 1538, Marot antidate l'épître « A un très grand nombre de Frères » de 1532 pour la reculer de deux ans, à 1530, comme s'il voulait faire coïncider symboliquement l'âge de son *adolescens* avec les trente ans qui en marquent théoriquement le terme. Ce faisant, Marot encourage une lecture symbolique de son existence, superposant les événements marquants de sa carrière au devenir des genres poétiques

⁴⁸⁸ Voir les commentaires détaillés de Berthon, *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 287-291.

⁴⁸⁹ Defaux, notes des *Œuvres poétiques*, et Rigolot, « “Rhetorique” et “Poésie” à l'aube du XVI^e siècle : la double postulation de l'Amant vert », *Romance Philology*, May 1980, vol. 33, p. 522-534.

⁴⁹⁰ « La Dixseptiesme Elegie », *OP1*, p. 261, v. 9.

⁴⁹¹ *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 351.

⁴⁹² *Dans l'atelier du rythmeur*, *op. cit.*, p. 368-371.

⁴⁹³ « L'Adolescence de Marot et la mise en recueil : ordre du livre et fiction d'auteur », art. cité.

qu'il pratique – sans les opposer mais au contraire en remarquant leur étonnante congruité. Les multiples déplacements de poèmes entre les différentes éditions de 1532, 1534 et 1538, dont nous allons étudier quelques exemples, confirment ce sentiment.

LOGIQUE DES DÉPLACEMENTS

Dans l'épître liminaire à Dolet ouvrant les *Œuvres* de 1538, lorsque Marot prétend avoir « changé l'ordre du Livre en mieulx⁴⁹⁴ », ce n'est pas un vain mot ou un argument publicitaire fallacieux : la somme des ajouts, mais aussi des déplacements des poèmes entre les sections est en effet conséquente. Il reste toutefois à comprendre ce que le poète appelle « mieulx », et en particulier lequel des principes chronologique, thématique ou générique l'a emporté.

Entre les éditions de *L'Adolescence clémentine* et de *La Suite* de 1532 et 1534 et leur version modifiée de 1538, disparaissent les « autres oeuvres » et le « Menu » qui succédaient aux recueils constitués. Des pièces en supplément de *L'Adolescence* sont dispersées dans *La Suite* : la *Déploration de Florimond Robertet*, l'*Eglogue sur le trespas de ma dame Loyse de Savoye*, les chants royaux (qui s'ajoutent à d'autres « chants divers ») et les épîtres, quitte à diviser certains groupements thématiques, tels les poèmes sur les gages de 1527 ou sur la maladie du poète. À l'inverse, trois rondeaux de *La Suite* rejoignent ceux de *L'Adolescence*, car la section « Menu » disparaît. Les dizains, huitains, quatrains, blasons et envois (sauf un) de *L'Adolescence* ou *La Suite* alimentent en 1538 le premier livre des épigrammes, genre qui fait son apparition. Les cinq poèmes appartenant aux « œuvres qu'il fait en prison », initialement publiés en groupe avec la traduction du premier livre des *Métamorphoses* d'Ovide en 1534, sont également ventilés dans leurs sections respectives de *L'Adolescence clémentine*, auxquelles ils mettent fin. La section des élégies se modifie également de façon significative : le rondeau qui mettait fin à la section (après l'élégie XXI) en 1538 rejoint ceux de *L'Adolescence*, tandis que six nouvelles élégies viennent compléter la section, dont deux sont en réalité des plaintes tirées du « Cymetière » de *La Suite* de 1534⁴⁹⁵. Dans *L'Adolescence clémentine* apparaissent également des rondeaux et chansons inédites. Parmi les rondeaux, deux proviennent du « Menu » de *La Suite*, un des élégies (« De la mal mariée, qui ne veult faire Amy »), deux (dont le rondeau parfait) avaient été publiés en 1534 avec les autres poèmes de l'affaire du lard, et trois enfin sont inédits. En revanche, ce sont neuf nouvelles chansons qui font leur apparition, tandis qu'une dixième, qui était un « envoi » dans *L'Adolescence* de 1532⁴⁹⁶, achève désormais la section. Quoiqu'elle ne semble pas avoir été mise en musique comme les autres

⁴⁹⁴ *OP1*, p. 10.

⁴⁹⁵ Voir *supra* notre étude de ces élégies funèbres, et ce qu'elles révèlent de l'esthétique du genre élégiaque chez Marot, mais aussi *infra* nos hypothèses sur le rapport des élégies aux rondeaux, et aux épigrammes.

⁴⁹⁶ « Mon cueur se recommande à vous », *OP1*, p. 200.

chansons de 1532, Goyet⁴⁹⁷ souligne la présence du thème de « ferme amour » dans ce poème qui clôt parfaitement un recueil placé sous ce signe depuis la quête du *Temple de Cupido*. De la même façon, en 1538, *La Suite* s'achève par une section d'« oraisons » inédites dont le sujet religieux fait écho au début du recueil, qui commence désormais avec l'évangélique *Déploration de Florimond Robertet* (et non plus avec les élégies).

De ces observations – qui mettent en évidence la complexité des modifications de Marot entre ses recueils – on peut conclure avec Goyet que non seulement le poète renforce la logique des genres qui préside à ses recueils, mais en outre il en réserve certains à la jeunesse, tels les rondeaux et ou les chansons. Même postérieurs à 1526, Marot les range parmi les poèmes de *L'Adolescence* sans toutefois complètement rompre la cohérence chronologique du recueil. D'une part, en effet, ces pièces ne sont pas nécessairement personnelles ou référentielles : de façon surprenante mais significative, Marot et Dolet construisent en 1538 le premier livre d'épigrammes en plaçant d'abord les poèmes tirés de *La Suite* puis ceux de *L'Adolescence clémentine*, sans doute pour interdire toute lecture biographique et concentrer l'attention du lecteur sur l'aspect formel de ces pièces, qui ont la particularité d'appartenir au fonds poétique français tout en ayant un titre à présent noble et latin. D'autre part, Marot fait valoir la cohérence thématique de ces poèmes avec le reste de la section ou du recueil : on a déjà évoqué l'exemple du rondeau « féminin » « De la Paix traictée à Cambray par trois Princesses », dont Berthon explique aussi qu'il fait écho aux références mythologiques troyennes du rondeau XXXII « De la veue des Roys de France, et d'Angleterre, entre Ardres, et Guynes⁴⁹⁸ ». De même, le rondeau inédit en 1538 « D'une Dame, à ung importun » répond à distance au rondeau LIV « A une Dame, pour luy offrir cuer, & service », en employant le même rentrement⁴⁹⁹. On peut aussi remarquer d'autres échos et contrepoints entre des chansons originales de *L'Adolescence clémentine* et des ajouts postérieurs : alors que Vulcain apparaît dans la chanson XXXII, son épouse Vénus figure dans la suivante, et fait disparaître la frontière entre les chansons de 1532 et les suivantes ; dans la chanson XXXVII, « la Blanche » semble prendre sa revanche non seulement sur « la Brune » de la chanson précédente, mais aussi sur celles des chansons XVIII, XX et surtout XXIV⁵⁰⁰, dans laquelle le poète justifie sa préférence pour « la Brunette ». Ce type d'échos préserve la cohérence de la section et efface la suture entre les véritables œuvres de l'adolescence et celles qui se font passer pour telles. Le genre ou le ton du poème priment bel et bien sur sa date de rédaction dans son classement. Ces modifications éloignent d'autant plus les *juvenilia* de Marot des œuvres

⁴⁹⁷ « Sur l'ordre de *L'Adolescence clémentine* », art. cité

⁴⁹⁸ *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 527.

⁴⁹⁹ *OP1*, p. 168 et 175.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 189-192 et 197.

subséquentes. Vue de 1538, en effet, après l'expérience douloureuse de l'exil, l'adolescence insouciant que Marot retranscrivait dans ses rondeaux, ballades ou chansons semble appartenir à une autre époque, voire à un autre siècle. Cette interprétation est encouragée par une lecture métapoétique des rondeaux LXII et LXIII « De l'Amour du siecle Antique » et sa réponse par Victor Brodeau⁵⁰¹. Dans le premier rondeau, Marot regrette la fermeté de l'amour du « bon vieulx temps ». Mais dans sa réponse, Brodeau manifeste tout ce que cette représentation idéale du passé (le « bon vieulx temps » mais aussi la jeunesse du poète ?) a d'imaginaire, de faux : le rentrement se fait ironique et a pour vocation de désabuser un poète qui allonge sa section de rondeaux de la même façon qu'il semble refuser de quitter son adolescence⁵⁰². Le rondeau suivant, qui fait écho au rondeau LIV où le poète se met au service d'une dame, accuse à nouveau la distinction entre ce que fut l'adolescence de Marot et la vanité de ses tentatives de la faire revivre par des ajouts : la dame répond sèchement à l'amant qu'elle ne veut pas de ses services. Le temps de la jeunesse et des amours qui durent n'est plus... L'avant-dernier rondeau (avant le rondeau parfait) « De l'inconstance d'Ysabeau » le rappelle vertement.

Goyet⁵⁰³ souligne également combien la dispersion des pièces des « autres oeuvres faictes par Marot depuis leage de sa dicte Adolescence » et du « Menu » accroît la distance entre *L'Adolescence clémentine* et *La Suite* : au monde bien réglé et progressif de la jeunesse – idéalement incarné par la construction rigoureuse de la section des ballades – répondent une série d'embûches exprimées dans *La Suite* et l'hétérogénéité des « chants divers ». On passe d'un principe de liaison aux incohérences de la Fortune, que l'élégie « Du riche Infortuné Jacques de Beaune, Seigneur de Semblançay », déplacée en 1538, illustre si bien :

L'ordre clos de 1532 est le moment heureux de Marot. L'ordre de 1538 lui coûte du travail, la division diabolique est déjà plus dure à surmonter, à intégrer dans une « belle forme de Livre ». Il est exclu en tout cas d'y insérer l'Enfer, quand de retour d'exil on cherche à recoller les morceaux du Paradis perdu, désespérément, ou plutôt avec un espoir aussi ferme que la ferme amour. Après 1538, le désordre sera insurmontable. Fortune règne, errances et dispersion produisent des bouts de biographie, des petits ensembles de poèmes mais pas de Livre en forme. (p. 613)

Alors que l'on peut souligner cette distance thématique, qui prend des atours chronologiques, force est de constater que le poète ne semble pas avoir atteint la maturité que son *Adolescence* faisait promettre. Certes deux livres d'épigrammes, genre inédit et antique, font leur apparition,

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 173-174.

⁵⁰² À propos de ce diptyque, Berthon (*L'Intention du poète, op. cit.*, p. 528-529) parle de relativisme des valeurs de Marot et de la polysémie de son *Adolescence clémentine* : nous pensons plutôt qu'il trahit le recul (jusqu'à l'erreur) que le poète de Cahors a désormais sur son adolescence. Brodeau rappelle à Marot qu'il n'est plus le poète d'avant 1526 et qu'il est illusoire de vouloir le redevenir. En dépit de sa nostalgie, Marot doit célébrer « le temps [...] qui tout fine, & affine » (v. 4).

⁵⁰³ « Sur l'ordre de *L'Adolescence clémentine* », art. cité

mais ils sont significativement alimentés par des poèmes repris au cœur même de *L'Adolescence clémentine*. Les grands genres tels que le chant royal ou la déploration funèbre ne sont pas plus présents en 1538 qu'ils ne l'étaient dans les recueils précédents. Enfin, les explorations formelles qui paraissaient si virtuoses, voire subversives, n'ont guère plus de postérité : le rondeau parfait ou la fable restent des hapax dans l'œuvre de Clément, tandis que les élégies s'accroissent par l'ajout de complaintes, de pièces composées pour autrui ou exhibant dans leur titre une dimension de casuistique amoureuse qui laisse entendre un discours récupérable par quiconque selon la situation⁵⁰⁴ – ajouts qui témoignent presque d'un essoufflement du genre (d'un retour aux thèmes et motifs des rondeaux et dizains), plutôt que d'une fertilité. Duval⁵⁰⁵ tire une conclusion particulièrement amère du contenu et du dispositif des *Œuvres* de 1538 :

Loin de constituer un chef-d'œuvre de la maturité, les *Œuvres* de 1538 ne sont qu'un témoignage de plus d'une adolescence prolongée en un âge adulte trop mouvementé et trop courtisan pour permettre un travail mûr. (p. 23)

La prolongation de l'adolescence qu'il déplore est indéniable, mais peut-être faut-il voir dans ce phénomène moins une impuissance subie qu'une réussite de Marot, qui ferait entrer le style simple et la familiarité des *juvenilia* dans la poésie courtesane, épigrammatique et religieuse. Par cette *dispositio*, Marot met en scène ses recherches génériques, ses tentatives et ses échecs à saisir et revivifier l'esprit du fonds poétique français. La transformation des dizains et huitains en épigrammes « rajeunissent » littéralement le genre – et couronnent à juste titre les *Œuvres* de 1538, avec la traduction d'Ovide, autre forme d'actualisation de l'antiquité au XVI^e siècle.

En somme, dans les manipulations poétiques de 1532 ou 1534 à 1538, la logique des genres prime sur la chronologie de la genèse des poèmes, mais pas sur la chronologie symbolique de l'avènement d'une écriture spécifiquement française et marotique. Cette mise à distance de la dimension référentielle des poèmes au profit de considérations esthétiques révèle paradoxalement que la jeunesse revendiquée dans le premier recueil de Clément « n'y est pas un âge mais une posture et un choix poétiques » (pour reprendre les termes de Rosenthal⁵⁰⁶) – dont il ne se défait pas, faudrait-il ajouter.

⁵⁰⁴ Alors que les élégies de 1534 n'ont pour ainsi dire d'autre titre que leur numéro (certaines précisent « en forme d'épître » ou « en forme de ballade », et la sixième est « meslée d'une joye douteuse »), les dernières ajoutées sont « À une Dame enfermée en une Tour pour l'amour de son Amy », « Pour Monsieur de Barroys, à ma Damoyse de Huban » et « À une, qui refusa ung present » (*OP1*, p. 278-281).

⁵⁰⁵ « *L'Adolescence Clémentine* et l'Œuvre de Clément Marot », art. cité

⁵⁰⁶ « Les jeunesse de Clément Marot », art. cité.

2/ Une histoire poétique, des rondeaux aux épigrammes, en passant par les élégies

La mise en ordre de *L'Adolescence clémentine* et de *La Suite* sépare ainsi nettement les genres de la jeunesse (rondeaux, ballades, chansons) de ceux qui seront consacrés en 1538 : les épigrammes, sous la forme de deux livres. Alors que le poète compose et publie des épigrammes, il n'y a plus que Marguerite d'Alençon pour « enregistre[r] / Fidelement, correct, & seur » les « Dixain, ne Chanson, / Chant royal, Ballade, n'Epistre⁵⁰⁷ » que le poète a pu produire et dont les vers ou l'esprit s'altèrent avec ou contre son gré au fil des éditions. Le lien thématique et formel entre rondeaux (et dans une moindre mesure, chansons) et épigrammes a déjà été relevé et abondamment commenté. Dans son *Art poétique françois*, Sébillet non seulement rapproche rondeaux et épigrammes, mais inverse la perspective en définissant la « matière » des rondeaux par rapport au genre qui le supplante :

Car pource que la matière du Rondeau n'est autre que du sonnet ou épigramme, les Pöetes de ce temps les plus frians ont quitté les Rondeaus a l'antiquité, pour s'arrester aus Épigrammes et Sonnetz, Pöemes de premier pris entre les petis. (p. 120)

D'un point de vue thématique, des études sur le pétrarquisme de Clément Marot et son rapport au fonds courtois médiéval ont toutes souligné, même dans leurs incertitudes ou leurs oppositions, combien les deux genres pouvaient être soumis au même examen des sources italiennes ou françaises d'expression de l'amour⁵⁰⁸. D'un point de vue formel, on a déjà souligné en quoi la pratique du rondeau par Jean, puis par Clément Marot, orientait naturellement cette forme fixe vers l'épigramme, tendue vers sa pointe. Dans le « Menu » de *La Suite* de 1534, comme

⁵⁰⁷ Épigramme II, 39, *OP2*, p. 264, v. 5-8.

⁵⁰⁸ Voir les études de Claude Albert Mayer, et Dana Bentley-Cranch, « Le premier pétrarquiste français, Jean Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 27, 1965, p. 183-185 ainsi que des mêmes auteurs « Clément Marot poète pétrarquiste », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 28, 1966, p. 32-51, articles complétés par les remarques de Margarita White dans « Petrarchism in French rondeau before 1527 », *French Studies*, XXII, octobre 1968, p. 287-295. Étant établi que Jean Marot fut le premier poète pétrarquiste, la question se pose pour Clément de savoir si ses rondeaux témoignent déjà de cette influence italienne transmise par le père, ou bien si ce sera seulement le cas pour ses épigrammes plus tardives. Des études plus récentes ont du reste souligné combien les motifs pétrarquistes se fondaient avec ceux de l'amour courtois médiéval, dans les rondeaux comme dans les épigrammes (Annwyl Williams, « Clément Marot and Petrarchism : critical progress ? », *French Studies*, XXXIX, 1985, p. 1-17) ou bien comment la question du pétrarquisme de Marot doit être envisagée au-delà de ce seul repérage de motifs (Jean Balsamo « Marot et les origines du pétrarquisme français » dans *Clément Marot « Prince des poètes françois »*, *op. cit.*, p. 323-337 ; repris et remanié dans « François I^{er}, Marot et les origines du pétrarquisme français », *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, éd. Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004, p. 35-51). Nous reviendrons plus bas sur le pétrarquisme de Marot à l'aide d'exemples.

le fait remarquer Griffin⁵⁰⁹, rondeaux et « envoys » cohabitent naturellement, avant que les uns ne soient relégués à la jeunesse du poète et les autres à son accomplissement. Il n'a en effet échappé à aucun lecteur quelque peu attentif de Marot que l'épigramme n'est souvent que le nom noble et antique donné à une forme brève bien ancrée dans la tradition française, comme en témoigne la constitution du premier livre des épigrammes à partir de poèmes repris à *La Suite* puis à *L'Adolescence clémentine*, débarrassés de leurs titres de huitains, dizains ou envois. Dans une série de « huitains » parus de façon posthume avec les *Epigrammes* de Clément⁵¹⁰, des vers illustrant le *topos* de l'*ubi sunt* prennent ainsi un fort relief méta-poétique :

Plus ne suys ce que j'ay esté,
Et ne le sçaurois jamais estre.
Mon beau printemps, & mon esté,
Ont fait le sault par la fenestre.
Amour, tu as esté mon maistre,
Je t'ay servy sur tous les Dieux.
O, si je pouvois deux fois naistre,
Comment je te seruirois mieulx !

Annwyl Williams⁵¹¹ propose une lecture de ce « Huitain » dans laquelle le sujet qui s'exprime est moins autobiographique que littéraire, grâce à toutes sortes d'intertextes convoqués de la lyrique médiévale à la *Concorde des deux langages* de Lemaire (les premiers et derniers vers faisant écho au discours de Genius). Son attention se porte sur la tradition amoureuse représentée dans ce huitain, mais on peut élargir son interprétation au genre même du poème : le huitain a irrémédiablement évolué vers autre chose, de même que la poésie amoureuse courtoise traditionnelle (depuis le *Roman de la Rose*, avant Lemaire), et ne demande qu'à revivre plus pleinement, plus noblement :

Ne menez plus tel desconfort,
Jeunes ans sont petites pertes.
Vostre eage est plus meur, & plus fort,
Que ces jeunesses mal expertes. (v. 1-4)

Ces lectures méta-poétiques soulignent encore la superposition, par Marot, des âges symboliques de sa vie avec l'écriture d'une histoire poétique des genres.

⁵⁰⁹ Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice, *op. cit.*, p. 33-34.

⁵¹⁰ OP2, p. 317-318. Le premier huitain paraît pour la première fois en 1542 dans *La Fleur de poesie françoise* (Paris, Lotrian) et (avec les deux suivants en « responce » et « sur le mesme propos ») en 1547 dans les *Epigrammes de Clement Marot, faictz à l'imitation de Martial. Plus, Quelques aultres Oeuvres dudict Marot, non encores Imprimees par cy devant* (Poitiers, Marnef). Le titre de ce recueil maintient l'ambiguïté sur la nature de ces poèmes, qualifiés de « huitain », présent dans les « aultres Oeuvres » d'un recueil du reste intitulé « Epigrammes ».

⁵¹¹ Clément Marot : Figure, Text and Intertext, *op. cit.*, p. 75-90.

Mais ce que nous voudrions mettre ici en avant, c'est le rôle d'intermédiaire des élégies de *La Suite* entre les rondeaux de l'adolescence et les épigrammes des *Œuvres*, entre la tradition médiévale française et son renouveau à l'antique – en l'occurrence encouragé par le précédent de Luigi Alamanni, dont les *Opere toscane*, qui connaissent un franc succès à la cour de François I^{er} à partir de leur parution en 1531, présentent déjà une section d'élégies⁵¹². Pour ce faire, nous analyserons tour à tour les liens thématiques et formels des élégies de Marot avec ce qui les précède (dans son propre *corpus* mais aussi dans celui de son père) et ce qui détermine sa fin : l'avènement d'une poésie humaniste française – étant entendu que dans ce dernier adjectif réside la volonté de ne pas rompre avec les pères et la tradition mais de leur conférer leurs lettres de noblesse à partir des modèles antiques.

- **La composition des élégies entre rondeaux et épigrammes**

SIMILARITÉS DE *DISPOSITIO*

Du point de vue de la *dispositio*, la section des élégies se lit de la même façon que celle des rondeaux ou chansons qui la précèdent, ou des épigrammes qui lui feront suite : selon un principe de *varietas*, dans des poèmes où l'écrivain change de masque pour explorer toutes les facettes du discours amoureux. On a vu plus haut comment les sections de rondeaux ou chansons fonctionnaient par petits groupements thématiques ou dialogiques, dans des sections où les poèmes constituent de petites séries ou bien s'opposent radicalement, par le sujet ou par le ton employé. Cette *dispositio* semble constitutive de la pratique du recueil des rondeaux et autres pièces brèves, comme le montrent les rondeaux du *Recueil Jehan Marot*. Les éditeurs Defaux et Mantovani⁵¹³ identifient ainsi de brèves séquences narratives dans le jeu courtois entre le poète et sa dame, fondées sur les aléas entre espoir, désespoir et amertume (ce qu'illustre parfaitement l'enchaînement des rondeaux I à IV). Ajoutons que ces séquences sont entrecoupées de rondeaux plus personnels (les requêtes par exemple, aux rondeaux XXXIII-XXIV) ou historiographiques (à propos de la naissance du Dauphin, XXVII-XXIX ou des débuts de Jean au service du duc de Valois, bientôt vainqueur de Marignan, entre les rondeaux XLVI et XLIX) avec lesquels ils contrastent fortement. Enfin, les pièces amoureuses s'articulent aussi autour de remarquables effets de contrepoints tonaux, notamment entre les rondeaux XXIV « Retirez vous, vieille dague à rouelle » et XXV « En tout honneur j'ayme et sers une Dame ». D'autres recueils non spécifiquement marotiques, tels que les *Rondeaux en nombre trois cens cinquante singuliers et a tous propos*

⁵¹² Clark suggère ainsi que cette section de *La Suite* a pour vocation de plaire au roi, en exploitant cette mode (*Elegie. The Fortunes of a Classical Genre in Sixteenth-Century France, op. cit.*, p. 36).

⁵¹³ *Les Deux Recueils*, p. 343-355.

de Gringore, parus en 1527, ceux de Charles d'Orléans recueillis par ses soins⁵¹⁴, ou encore *La Fleur de poésie francoyse* (recueil de pièces brèves), prouvent que les courts poèmes se prêtent particulièrement bien aux dialogues, aux variations sur un même thème, ou au contraire aux contrastes et oppositions marquées – même si le sujet y reste amoureux et n'inclut pas de pièces historiographiques comme chez les Marot.

Il en va de même pour les épigrammes, si bien que Berthon affirme (d'abord à propos des épigrammes du manuscrit de Chantilly, mais en confirmant cette idée dans les deux livres d'épigrammes de 1538) :

Ce goût marotique pour les contrastes, les ruptures de ton, et les palinodies, particulièrement dans le domaine de la poésie amoureuse, rend bien vaine toute recherche biographique consacrée aux amours de l'auteur, par trop oublieuse des postures obligées de la tradition poétique et de l'esthétique de la *varietas* chère à Marot. (p. 484)

Quoiqu'inlassablement écrites à la première personne, les épigrammes ne sauraient être l'expression d'un même « je », *a fortiori* celui de Marot en personne. Or ces remarques s'appliquent tout à fait aux élégies telles que Clément les recueille. Saulnier en a proposé une lecture sinon biographique, du moins linéaire, comme un roman d'amours⁵¹⁵. Noiroit⁵¹⁶, qui récuse cette lecture, est à l'inverse sensible à la variété des élégies et aux effets de duos entre des poèmes qui se suivent et qui rappellent la dualité constitutive du genre, entre deux tons ou registres, boitant légèrement, à l'instar du modèle ovidien des *Amores*. La troisième élégie développe ainsi le motif courtois du cœur offert à la dame (v. 8-26⁵¹⁷), tandis que dans la quatrième l'épistolier regrette de voir son cœur revenir à lui, alors que la dame le délaisse (v. 5-6⁵¹⁸). Aux plaintes de cette élégie succède d'ailleurs le bonheur d'un amour entièrement réciproque ; et à l'inverse au rêve amoureux de la sixième élégie répond le silence de la dame, que déplore la septième. On retrouve cet enchaînement du rêve érotique à la déception vécue entre les douzième et treizième élégies, tandis que la quatorzième poursuit sur le ton de la déception, avant de se transmuier en véritable vitupération dans la quinzième élégie. Le secret unit les dix-septième et dix-huitième élégies, alors que le poète doit brûler la lettre reçue (v. 46⁵¹⁹) ou qu'il regrette que tant d'yeux surveillent sa dame (v. 43-50⁵²⁰). Ce relevé non exhaustif laisse entrevoir que Marot imite les pratiques de

⁵¹⁴ Edités dans *Le livre d'amis : poésies à la cour de Blois (1440-1465)*, par Virginie Minet-Mahy et Jean-Claude Mühlethaler (Paris, Champion, 2010).

⁵¹⁵ *Les Élégies de Clément Marot*, Paris, SEDES, 1968. Les hypothèses autobiographiques de Lenglet du Fresnoy y sont déjà écartées.

⁵¹⁶ « *Entre deux airs* », p. 240-242.

⁵¹⁷ *OP1*, p. 239-241.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 241-243.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 261-263.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 263-266.

recueil de pièces plus brèves, comme dans son *Adolescence clémentine*. Ces enchaînements peuvent donc se charger d'une dimension réflexive, comme entre les onzième et douzième élégies. En effet, « L'Unziesme Elegie, suivant le propos de la precedente⁵²¹ » renchérit explicitement sur la ballade qui vient avant et dont le refrain était « C'est bien la plus belle de France » :

Amour me fait escrire au Moys de May
Nouveau refrain, par lequel vous nommay
(Comme sçavez) la plus belle de France :
Mais je failly, car veu la souffisance
De la beaulté, qui dessus vous abonde,
Dire debvois, la plus belle du Monde :
Ce qui en est, & qu'on en voit, m'accuse
De telle faulte, et vostre amour m'excuse,
Qui tant troubla mes doloureux espritz,
Que France alors pour le Monde je pris. (v. 1-10)

La forme élégiaque « pure », si tant est qu'elle existe, ou du moins épistolaire, apparaît comme plus appropriée que la ballade pour témoigner de la beauté de la dame, et pour développer ensuite les sentiments du poète, une fois la beauté correctement établie. Par ailleurs, au sein même de la dix-neuvième élégie⁵²², la femme qui s'exprime oppose les rôles conventionnels du « faulx Amant » et du fidèle « serviteur » (v. 77-78) :

Filz de Venus voz deux yeux desbendez,
Et mes escriptz lisez, et entendez,
Pour veoir comment,
D'ung desloyal servie me rendez :
Las punissez le, ou bien luy commandez
Vivre aultrement.
[...]
Las qu'ay je dit ? Pardonnez à mon ire,
Tous ne sont telz : j'en ay bien sceu eslire
Ung tresloyal :
A qui mon cueur se lamente, & souspire,
Des maulx que j'ay par l'aultre, qui est pire,
Que desloyal. (v. 1-6 et 37-42)

Alors que le lecteur reconnaît des types d'amant codifiés (loyal ou déloyal), il est aussi invité à s'interroger sur la catégorie dans laquelle placer cette « Dame bonne » (v. 12), qui souffre et se plaint de la médisance de son amant, mais qui semblait alors déjà en avoir un autre, certes meilleur : le « faulx Amant » n'est peut-être autre, finalement, que le fidèle amant déçu de la quinzième élégie, qui médite sur son ancienne dame. Il en va de même de « La Seconde Elégie⁵²³ »,

⁵²¹ *Ibid.*, p. 250-251.

⁵²² *Ibid.*, p. 266-268.

⁵²³ *Ibid.*, p. 236-238.

où le poète joue des variations thématiques expérimentées dans les rondeaux en opposant, un an après sa rencontre de la dame en mai, son malheur prévu au bonheur hypothétique et attendu :

S'ainsi n'advient, à tel Moys de l'année,
Bien me duyra couleur Noire, ou Tannée :
A ung tel moys qu'on doit d'ancer, & rire,
Raison voudra, que d'ennuy je souspire,
Veu qu'en ce temps fut faicte l'alliance,
Dont je perdray la totalle fiance.
Mais s'il te plaît, à tel Moys de l'Année
Ne me duira couleur Noire, ou Tannée.
A ung tel Moys, qu'on doit s'esbatre, & rire,
Raison voudra, que point je ne souspire,
Veu qu'en ce temps fut faicte l'alliance,
Dont j'obtiendray la totalle fiance. (v. 31-42)

Le retour des mêmes vers évoque la reprise du même rentrement entre différents rondeaux offrant une variation, ou un dialogue, sur un même thème – pratique d'ailleurs plus répandue chez Jean que chez Clément. L'élégie offre cependant un espace bien plus vaste pour exploiter cette reprise et ces détournements. D'une façon similaire, la quatrième élégie représente les contradictions et les dialogues si fréquents dans les rondeaux à travers l'échange entre l'épistolier et son propre cœur : « Ainsi parloit mon cueur plein de martyre, / Et je luy dy, mon Cueur, que veulx tu dire ? » (v. 39-40). À nouveau, la reprise des mêmes termes (« cueur ») et actions (« parloit », « dy ») d'un vers à l'autre rejoint la circularité des rondeaux et les jeux de reprises d'un poème à l'autre.

La proximité entre rondeaux, épigrammes et élégies, en termes de variété tonales et dans la *dispositio* est plus finement révélée par le retour, de l'un à l'autre genre, des mêmes masques ou cas, pour faire référence, avec Noiro, « à la tradition médiévale des cours d'amours, des jeux-partis et controverses par lettres⁵²⁴ ». Le rondeau LXV « De la mal mariée, qui ne veult faire Amy », qui succédait à la vingt-et-unième élégie, sur le même thème, dans *La Suite* de 1534, partage avec l'épigramme LXXIX du second livre⁵²⁵ le motif médiéval de la maumariée. Clément emprunte ailleurs la voix des femmes : dans les dix-neuvième et vingt-et-unième élégies, comme dans les rondeaux VIII « De la jeune Dame, qui a vieil Mary », XXXV « De celle, qui pour Estreines envoie à son Amy une de ses couleurs » ou encore LXIV « D'une Dame, à ung Importun », et à l'instar des épigrammes XXVIII du premier livre « Une Dame à ung, qui luy donna sa Pourtraicture » et LXIV « D'ung Importun ». Les rondeaux de Jean recelaient déjà de nombreuses réponses des dames à l'amant. Le rondeau XLIV « D'ung soy deffiant de sa Dame » de Clément annonce la réserve de l'amant de la septième élégie. Le rondeau XLVII « Du content

⁵²⁴ « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 283.

⁵²⁵ Respectivement *OP1*, p. 176, p. 270-273 et *OP2*, p. 284.

en Amours⁵²⁶ » préfigure les déclarations de la troisième élégie, qui renchérit d'ailleurs sur la comparaison avec Hélène (respectivement v. 6 et 73) en ajoutant la Vénus du jugement de Pâris, tel qu'il a été narré dans les *Illustrations*, c'est-à-dire en imaginant qu'elle et Hélène présentent « leurs corps tous nudz » (v. 74) à leur juge. Dans la huitième élégie comme dans l'épigramme XIII du second livre, l'amant doit faire face aux « Jaloux⁵²⁷ ». La quinzième élégie, dans laquelle le poète vitupère l'hypocrisie de son ancienne dame, ne va pas sans rappeler le rondeau LXVI « De l'inconstance d'Ysabeau » : l'élégie prouve que la dénonciation de l'amant par la dame est une situation conventionnelle, un masque adopté par ce dernier, indépendamment de toute référentialité. Enfin, « La Sixième Elégie meslée d'une joye douteuse », qui évoque la jouissance nocturne de l'amour, rappelle les désirs de l'amant du rondeau XLV « Toutes les nuictz ». Ce songe – qui n'est toujours pas réalisé – figure aussi dans l'épigramme VII du premier livre, tandis que le « Dieu d'Amours » revient en rêve à l'épigramme IX⁵²⁸.

De fait, on remarque que de *L'Adolescence clémentine* à *La Suite*, puis aux *Œuvres*, seules les sections qui relèvent précisément de la chronique, qu'elle soit personnelle ou courtisane (les deux aspects étant de toute façon inséparables chez Marot), sont reconduites : il s'agit des épîtres et des épitaphes. Pour les autres sections, qui tiennent au contraire par la diversité de leur contenu voire de leurs formes, Marot invite à lire la succession des différents genres proposés (rondeaux et chansons de jeunesse ; élégies et chants de la maturité et épigrammes de la consécration) comme la mobilisation d'un même fonds amoureux issu du Moyen Âge à travers un parcours où le développement de l'écriture du poète se fond avec l'avènement d'une poésie à la fois française, noble et moderne – ce qui signifie paradoxalement : à l'antique.

LA TENTATION DU *CANZONIERE*

Il semble donc peu approprié de parler de *canzoniere* pour les élégies de Marot, d'y voir l'histoire d'un amour, même fictif. Cela est aussi valable pour ses rondeaux, chansons ou épigrammes. Cette idée a toutefois été soutenue par Griffin à propos des chansons⁵²⁹ ou Defaux pour les épigrammes, en particulier du livre II⁵³⁰ ; mais dans les deux cas les critiques n'ignorent pas que les petites séries thématiques ou narratives s'approchent du modèle de Pétrarque pour

⁵²⁶ *OP1*, p. 163.

⁵²⁷ Respectivement *OP1*, p. 247-248, v. 33 et *OP2*, p. 251, intitulée « Contre les Jaloux ».

⁵²⁸ *OP2*, p. 206-207.

⁵²⁹ *Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice*, *op. cit.*, p. 57-58.

⁵³⁰ *OP2*, notes p. 1038. Berthon, à nouveau, se montre plus nuancé : si les seuils du second livre des épigrammes renvoient clairement au pétrarquisme et semblent ouvrir et clore un *canzoniere*, le reste du recueil déroge à ce principe, revenant à la *varietas* caractéristique du poète et récusant toute linéarité narrative de quelque importance (*L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 556-558).

s'en détourner rapidement. Le livre II des épigrammes entremêle régulièrement les poèmes adressés à Anne de pièces relevant nettement d'éloges courtoisants, indiquant sans doute combien les déclarations à la dame relèvent de ce jeu de cour. Alors que le premier poème est adressé « A Anne », ce n'est pas pour en faire l'éloge ou lui déclarer sa flamme, mais pour l'inviter, dans un geste réflexif, à lire les « épigrammes » – sans autre précision de contenu – que le livre s'apprête à dévoiler. La forte réflexivité de ce début de section se poursuit avec l'épigramme « A Merlin de Saint Gelais », où Marot répond à une attaque, établissant sa position de « prince des poètes ». Mais la troisième épigramme est encore plus intéressante pour notre propos, en ce que Marot, qui s'adresse « A soymesmes⁵³¹ », semble-t-il en tant que poète, comme l'a établi l'épigramme précédente, et non en tant qu'amant, semble y dévoiler quelques clés de sa poétique dans le domaine amoureux :

Si tu t'es prins, tu te pourroys bien prendre,
 Cuydant louer ceste Laure invincible :
 Laisse tout là, que veulx-tu entreprendre ?
 Veulx tu monter un Roc inaccessible ? (v. 1-4)

Ainsi sélectionnés, ces vers suggèrent que l'entreprise d'un nouveau *canzoniere* est écartée par faiblesse⁵³². On sait ce que cette sorte d'*excusatio* a de topique chez Marot, mais le poète affirme néanmoins qu'il écarte sciemment le modèle uniquement pétrarquiste. De fait, s'il est indéniable que Clément, lorsqu'il recueille ses poèmes d'amour, a cet exemple en tête, plutôt que d'essayer de s'en approcher, il semble au contraire vouloir lui substituer un modèle de variété, mettant en valeur, comme on s'apprête à le montrer, la richesse des motifs amoureux français issus de la courtoisie ou d'une veine plus gauloise, tout en revendiquant la capacité de cette poésie proprement française à intégrer des motifs et des formes allogènes. C'est précisément la conclusion à laquelle parvient Balsamo lorsqu'il étudie « Marot et les origines du pétrarquisme français » : la référence au modèle italien, dans ses œuvres, comme dans celles de ses collègues Mellin de Saint-Gelais, Hugues Salel et Nicolas Bourbon, est fragmentée, souvent réduite à des motifs⁵³³. Contrairement à ses pairs cependant, les traductions par Marot des *Visions* et des six sonnets sur la mort de Laure ainsi que son adaptation du sonnet en France témoignent d'une réflexion plus poussée sur la portée de l'œuvre du poète italien (en particulier sa langue et les

⁵³¹ *OP2*, p. 246.

⁵³² En réalité, la suite de l'épigramme écarte le modèle de Pétrarque non, précisément, de façon méta-poétique, mais bien parce que la dame est trop emplie de vertus pour que l'amant puisse espérer être aimé de retour. En ce début de second livre, Marot ne cesse de jouer sur les niveaux de lecture de ses poèmes et les attentes du lecteur confronté au deuxième livre de ce genre à la fois nouveau par son intitulé, et familier par son contenu.

⁵³³ Cela correspond aux remarques de Mayer et Bentley-Cranch dans « Clément Marot poète pétrarquiste », art. cité.

formes qu'il emploie), mais le fait même qu'il ne généralise pas le sonnet comme alternative au rondeau ou à l'épigramme prouve que Marot ne souhaite pas écrire uniquement à la façon de Pétrarque – quoiqu'il se présente comme son « Disciple estimé » dans l'épigramme « A Ysabeau⁵³⁴ ». Marot n'envisage pas d'écrire un *canzoniere*, sa poésie amoureuse reposant sur la diversité des tons. Ses œuvres révèlent au contraire une ambition de totalité des formes et des motifs⁵³⁵.

- **Le mélange des traditions amoureuses dans les élégies**

Non seulement les élégies, à l'instar des rondeaux et épigrammes, mélangent représentations courtoises et pétrarquistes, fusionnant les traditions françaises et italiennes, mais ce mélange est plus important, plus assumé que pour ces deux autres formes. Sous un intitulé antique, ce ne sont pas les poètes latins que Marot imite, comme le souligne Defaux, mais il rassemble les thèmes et motifs de la poésie amoureuse telle qu'elle se présente, dans sa diversité et ses mutations en cours, à la Renaissance :

Contrairement à une affirmation souvent citée de Sébillet, Marot ne doit presque rien à Ovide, et encore moins à Tibulle, Catulle ou Properce. Il est clair qu'il a lu les élégiaques romains, mais qu'il ne s'inspire pas d'eux d'une façon directe. Son inspiration, dans ce groupe de poèmes, reste largement tributaire d'une thématique « pré-pétrarquiste », voire médiévale⁵³⁶.

Dans la continuité de ces remarques, nous nous efforcerons de montrer comment se réalise la fusion des sources pétrarquistes et médiévales, mais aussi en quoi les élégies, plus que les rondeaux ou les épigrammes, assument cet héritage du passé tout en le teintant d'une modernité épistolaire et antiquisante.

Les élégies de Clément Marot mêlent motifs courtois et pétrarquistes, et emprunts plus ou moins directs au *Roman de la Rose* et aux Rhétoriciens, et en particulier Jean Marot. Nous ne reviendrons pas sur le débat de savoir quand Clément intègre des motifs pétrarquistes dans sa

⁵³⁴ *OP2*, p. 232-233, v. 7.

⁵³⁵ D'Anne à Alix, en passant par toutes les anonymes, les dames de Clément incarnent cette variété. Alors que le *Canzoniere* de Pétrarque varie aussi les motifs de célébration de la dame, cette diversité est plus limitée et se concentre sur la seule figure de Laure.

⁵³⁶ *OP1*, p. 641. LeBlanc (dans *Va Lettre Va*, *op. cit.*, p. 173-174) se montre plus radicale encore que Defaux quant aux rapports de l'élégie avec les sources antiques, médiévales, ou renaissantes de Marot, en excluant ces dernières. Selon elle, le terme d'élégie appartient à l'antiquité latine, et ce nom donné aux épîtres amoureuses traduit un vif intérêt pour l'antiquité de la part de Marot. Toutefois, toujours selon LeBlanc, la galanterie de ses élégies appartient plus au Moyen Âge et a peu à voir avec la passion et la sensualité des élégies latines. Elles s'apparentent au salut d'amour des trouvères, forme poétique dans laquelle le poète adressait une épître à une dame en y développant son amour pour elle et les qualités de cette dernière. Les thèmes de l'amant comme esclave, des plaintes de la mal-mariée ou encore de l'amant rejeté mais fidèle sont également médiévaux. À ces affirmations de LeBlanc, nous voudrions apporter plus de nuances en mettant en exergue l'actualisation de ce fonds médiéval dans les élégies de Clément.

poésie, pour quelles raisons il les multiplie et s'il le fait jusqu'à la fin de sa carrière : comme l'a démontré Annwyl Williams⁵³⁷, de telles questions sont en grande partie insolubles tant le pétrarquisme, chez Clément plus que chez Jean d'ailleurs, est fragmentaire, relève de motifs (ou *concetti*) employés par les disciples du maître italien plus que par des intertextes directs que l'on peut aussi comprendre dans la tradition courtoise française. Noïrot⁵³⁸ avance même l'idée que Marot rejette le pétrarquisme pourtant goûté par François I^{er}, dans ses élégies, par refus de rehausser la poésie amoureuse par l'emploi d'un style élevé, et à l'inverse par volonté de maintenir sa Muse dans un style moyen voire humble. Elle explique également que la douleur associée à la poésie pétrarquiste s'accorde mal avec son vœu évangélique de répandre la joie de la Bonne Nouvelle. Nous préférons insister sur la façon dont les élégies manifestent une fusion des différentes traditions amoureuses, plus que dans les rondeaux notamment, dont la brièveté contraint à plus de choix thématiques ou stylistiques⁵³⁹.

La succession des rondeaux IV « De celluy, qui incite une jeune Dame à faire Amy », V « De l'Amoureux ardent » et VI « A une medisante⁵⁴⁰ » en témoigne de façon exemplaire. En effet, le premier rondeau est une demande de l'amant reposant sur l'argument courtois topique selon lequel il serait dommage que la dame ne jouisse pas des fruits de l'amour tant que son âge le lui permet. Toutefois, le ton plaisant de l'amant qui s'imagine en femme (v. 6-9) et les allusions grivoises à sa volonté d'« esbranler Drap, Satin, & Velours » (v. 12) rappellent aussi une veine proprement gauloise, ordinairement signalée par les aventures de Martin et d'Alix. Le rondeau suivant, « De l'Amoureux ardent », se signale en revanche par l'influence du pétrarquisme :

Au feu, qui mon cueur a choisy,
Jetez y, ma seule Deesse
De l'eau de grâce, & de lyesse,
Car il est consommé quasi. (v. 1-4)

⁵³⁷ Annwyl Williams, « Clément Marot and Petrarchism: critical progress ? », art. cité repris dans *Clément Marot : Figure, Text and Intertext*, *op. cit.*, p. 97-113. Il fait notamment le bilan des études de Mayer et Bentley-Cranch (art. cité), Stephen M. J. Minta (« A Problem of Literary History : "Petrarchism" in Early Sixteenth Century Poetry », *French Studies*, XXX, 1976, p. 140-152) et Mia Cocco (*La tradizione cortese ed il petrarchismo nella poesia di Clément Marot*, Florence, Leo S. Olschki, 1978).

⁵³⁸ « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 260-265.

⁵³⁹ Conley fait aussi remarquer que dans le « Rondeau par contradictions » (*OP1*, p. 149), il y a une tension entre un déroulement linéaire dans la description pétrarquisante de l'amour et une structure circulaire imposée par la forme choisie (*The Graphic Unconscious in Early Modern French Writing*, *op. cit.*, p. 28) : de ce point de vue, l'influence de Pétrarque et la réécriture de ses *concetti* trouveraient naturellement leur place dans les formes non circulaires que sont d'abord l'élégie (surtout lorsqu'elle est épistolaire) puis l'épigramme.

⁵⁴⁰ *OP1*, p. 132-134.

Mayer rattache ce rondeau au souvenir d'un strambotto de Serafino Aquilano : bien que l'intertexte ne soit pas direct, comme le rappelle Defaux dans ses notes⁵⁴¹, et même si ces motifs se trouvaient également dans la poésie lyrique du XV^e siècle, il est difficile de ne pas les lire indépendamment de l'influence italienne, au début du XVI^e siècle et alors que la mode est au pétrarquisme à la cour de François I^{er}. Tandis que la veine courtoise française semble donc réinvestie par le pétrarquisme dans ce rondeau, le suivant, « A une medisante », renvoie en général à une topique médiévale bien établie, et en particulier à un rondeau de Jean où est également vilipendée une « dague à rouelle⁵⁴² ». Le père toutefois critique la vieillesse de la femme, tandis que le fils s'en prend à ses mauvais propos et à ce qu'on lui en a rapporté, ce qui fait écho à l'écart générationnel entre les deux auteurs, voire au geste intertextuel de Clément lisant et reprenant son vieux père.

Si des rondeaux de Clément pouvaient donc être clairement rattachés à des motifs courtois traditionnels ou bien pétrarquistes⁵⁴³, dans les élégies la réécriture est plus subtile, fond les traditions et offre une image plus personnelle de la voix poétique, dont le masque sert moins à la dissimuler sous la convention qu'à en révéler les fines nuances. Ainsi, alors que Clément s'appuie sur une série de rondeaux, au début de la section consacrée, pour manifester successivement sa manipulation des thèmes, motifs et intertextes de différentes traditions, la fusion est réalisée au sein même des différentes élégies, d'une façon qui appelle une lecture réflexive. La troisième élégie en offre un exemple révélateur. À l'instar du rondeau « De l'Amoureux ardent », elle présente des motifs issus de la lyrique courtoise française, mais remis au goût du jour par le pétrarquisme à la mode. Il en va ainsi de l'opposition entre l'« ombre » et le « Soleil » :

[...] Œil, si tu es en l'ombre,
 Ne t'esbahis : le Soleil est caché,
 Et pour toy est à plein Midy couché :
 C'est asçavoir, ceste face tant claire,
 Qui te souloit si contenter, & plaie
 Est loing de toy. (v. 47-51)

Cette opposition de l'ombre et la lumière est abstraite, pétrarquisante, quoiqu'entrevue par le prisme d'un œil détaché du reste du corps au moyen d'une synecdoque et s'exprimant dans une prosopopée (v. 42-44), rappelant la lyrique courtoise. Cette ambivalence se retrouve de même dans le don du « cueur », au début du poème :

[...] toutesfois ce pendant
 Il vous plaira garder ung cueur ardent,

⁵⁴¹ « Clément Marot poète pétrarquiste », art. cité, et *OPI*, p. 529.

⁵⁴² Rondeau XXIV, *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁴³ Mayer et Bentley-Cranch en fournissent une liste précise dans « Clément Marot poète pétrarquiste », art. cité.

Que je vous laisse au partir pour hostage,
 Ne demandant pour luy aultre advantage,
 Fors que vueillez contre ceulx le deffendre,
 Qui par desir voudront sa place prendre.
 S'il a mal faict, qu'il en soit hors jecté :
 S'il est loyal, qu'il y soit bien traicté [...]. (v. 7-14)

À nouveau, comme dans la série de rondeaux examinée, les motifs pétrarquistes et courtois s'accompagnent d'un renvoi intertextuel direct aux œuvres de Jean, et en l'occurrence à son premier rondeau :

Si te supplye à la clameur entens
 De mon las cueur, lequel crye à ta porte
 Mort ou mercy.
 S'il a bien faict, et loyal tu le sens,
 Traicte le bien qu'il ne trouble son sens
 Par ta rigueur, qui souvent le transporte.
 Mais s'il est faulx, fay que la mort l'emporte,
 Car l'un des deux il veult pour tous presens,
 Mort ou mercy. (v. 7-15⁵⁴⁴)

Françoise Joukovsky-Micha note par ailleurs que l'image de l'Amour au yeux bandés, pour topique qu'elle soit, est encore le souvenir précis d'un rondeau du père par le fils :

Et puis j'ay peur (quand de vous je suis loing)	Car si Amour, qui les cueurs fait pasmer,
Que ce pendant Amour ne prenne soing	Vouloit ses yeulx aveuglez defferner
De desbander ses deux aveuglez yeux,	Pour contempler ta tresbelle figure,
Pour contempler les vostres gracieux,	Je ne croy pas, foy de Prince j'en jure,
Si qu'en voyant chose tant singuliere,	Que ton servant ne se vousist clamer,
Ne prenne en vous amytié familiere,	Soit bien ou mal.
Et qu'il ne m'oste à l'aise, et en ung jour,	(Rondeau XI, v. 10-15)
Ce que j'ay eu en peine, et long sejour.	

(« La Troisième Elegie », v. 55-62)

À l'orée de la section des élégies, genre nouveau, Clément Marot semble mettre en œuvre une stratégie patiente de réécriture de ses modèles plus ou moins lointains. La troisième élégie est exemplaire de ce phénomène d'intertextualités et d'échos variés, mais n'est pas la seule de la section. On retrouve du reste le motif pétrarquiste, mais réécrit par le truchement de Jean, du don du cœur dans la quatrième élégie, accompagné d'un autre intertexte médiéval majeur, celui du *Roman de la Rose* et de son cortège de personnifications allégoriques :

Refus, Oubly, Jalousie, & Langueur
 Suyvent Amours : & pource donc mon Cueur
 Retourne t'en [...]. (v. 49-51)

⁵⁴⁴ Repéré par Joukovsky-Micha dans « Clément et Jean Marot », art. cité. Cette opposition se retrouve aussi à la fin de « L'Unzième Elegie » : « Prenez mon cueur, que je vous viens offrir, / Et s'il est faulx, faites le bien souffrir, / Mais s'il est bon, & de loyalle sorte, / Arrachez luy tant de peines, qu'il porte. » (*OP1*, p. 251, v. 25-28).

Ce même motif et son prolongement allégorique reviennent dans la onzième élégie – la fréquence de ce retour s’explique sans doute par le fait que le don du cœur est mimétique du don de la lettre dans laquelle sont contenus en toute transparence les sentiments du poète⁵⁴⁵ :

Mais à mon cueur, qui vous vient faire hommage,
Faites recueil : je vous en fais present,
Voyez le bien, il est (certes) exempt
De faulx Penser, Fainctise, ou Trahison,
Il n’a sur luy faulte, ne meprison [...]. (v. 14-18)

Le personnel allégorique du *Roman de la Rose*, ou bien celui qui est extrapolé à partir de cette œuvre originelle, était déjà présent à la fin de la troisième élégie :

Ainsi tous deux tant comme nous vivrons
De Fermeté le grand Guydon suivrons,
Lequel (pour vray) Fermeté a fait paindre
De Noir obscur, qui ne se peult destaindre,
Signifiant à tous ceulx, qui conçoivent
Amour en eulx, qu’estaindre ne la doibvent.
Cestuy Guidon, & triumpante Enseigne,
Nous debvons suyvre. Amour le nous enseigne.
Et s’il advient qu’Envieux, & Envie,
Reçoivent dueil de nostre heureuse vie,
Que nous en chault ? (v. 77-87)

Ainsi analysées, de façon morcelée et à condition d’être attentif aux échos intertextuels plus ou moins directs des traditions médiévale ou pétrarquaisante ou de celle des rhétoriciens, les élégies se présentent comme une somme littéraire. Ce fonds que les rondeaux et autres pièces brèves de *L’Adolescence clémentine* dispersaient, les élégies s’efforcent de le rassembler : dans ses notes, Defaux⁵⁴⁶ signale en outre que les vers « Nouveaulx soucys, & nouvelles pensées » (v. 33) et « Fermeté a fait paindre / De Noir obscur » (v. 79-80) de la troisième élégie rappellent respectivement une chanson (VIII) et un rondeau (XLIII) de Clément. Ces traditions ne s’opposent pas mais au contraire se superposent et se confondent. L’influence de Pétrarque sur Clément est ainsi à la fois directe, car il lit les auteurs italiens et traduit le maître de Florence, constitue aussi une actualisation de motifs courtois médiévaux qu’il reprend dans ses poèmes, et passe enfin par son père Jean, qui le premier a traduit des vers de Serafino dans ses rondeaux, sans doute encouragé par François I^{er}⁵⁴⁷. Le nombre des réécritures des rondeaux de Jean côtoyant ou croisant ces motifs pétrarquaisants suffit à montrer l’influence du père sur le fils.

⁵⁴⁵ L’idée est explicitée dans « La Dixseptiesme Elegie », où l’épistolier réagit ainsi à une lettre de sa dame : « Qui eust cuidé le desir d’ung Cueur franc / Estre caché dessoubz ung Papier blanc ? » (*OP1*, p. 261, v. 3-4).

⁵⁴⁶ *OP1*, p. 646-647.

⁵⁴⁷ C’est ce que démontrent Mayer et Bentley-Cranch dans « Le premier pétrarquaisant français, Jean Marot », art. cité, mais aussi Margarita White dans « Petrarchism in French rondeau before 1527 », art. cité.

À la suite de la troisième élégie, les autres poèmes mêleront les motifs et intertextes de façon à donner de ce genre une image à la fois nouvelle et globale. Alors que l'élégie met volontiers en scène l'acte d'écriture (les gestes et le matériel impliqués dans l'échange de lettres apparaissent dans les quinzième et la dix-septième élégies par exemple⁵⁴⁸), elle se fait également plus réflexive sur les traditions qu'elle convoie dans ses discours amoureux⁵⁴⁹. La dix-septième élégie est particulièrement explicite sur ce point. L'amant y résume ses lectures, à la faveur d'une comparaison avec le style des lettres de sa dame, éminemment supérieur :

J'ay leu des Saintz la Legende dorée,
 J'ay leu Alain le tresnoble Orateur,
 Et Lancelot le tresplaisant menteur,
 J'ay leu aussi le Romant de la Rose
 Maistre en amours, et Valere, et Orose
 Comptans les faitz des antiques Romains [...]. (v. 8-13)

Les modèles médiévaux français occupent la part la plus importante des références de l'amant. Mais cette énumération de modèles ne va pas sans sel, en ce qu'elle omet, chez les « Romains », les élégiaques qui ont donné son nom au genre pratiqué (Ovide, Tibulle, Propertius auraient parfaitement trouvé leur place dans cette énumération). Pétrarque et ses imitateurs en sont également absents, alors même que Defaux signale un intertexte entre cette élégie et un sonnet de Tebaldeo, à propos du motif du cœur ardent, capable de brûler physiquement êtres ou objets à

Quant à l'influence de François I^{er}, elle est suggérée par le fait que parmi les cinquante rondeaux du recueil publié par Clément, le rondeau traduisant Serafino Aquilano et développant le *conchetto* de l'échange des cœurs (XXX) succède immédiatement à la série de trois rondeaux sur la naissance du Dauphin (XXVII à XXIX) : effet de contrepoint, ou discret témoignage de l'influence royale ?

⁵⁴⁸ L'amant de la quinzième élégie s'exprime ainsi : « Cherche des motz, qui tout honneur ravalent, / Trouve de l'encre espesse, et fort obscure, / Avec Papier si gros, qu'on n'en ayt cure : / Et là dessus escriz termes mordans / D'ung trait lisible à tous les escrivans » (*OP1*, p. 256, v. 26-30). Celui de la dix-septième est au contraire plus fortuné et loue ainsi la lettre : « Dont je maintiens la plusme bien heurrée, / Qui escripvit Lettre tant désirée ? / Bien heureuse est la main, qui la ploya, / Et qui vers moy (de grâce) l'envoya. » (*OP1*, p. 262, v. 31-34).

⁵⁴⁹ Analysant les rondeaux XVI à XXI de Jean Marot, figurant l'échange entre un amant éconduit et une dame, Defaux et Mantovani suggèrent que la légèreté du traitement des motifs courtois par le poète de Caen, leur caractère éculé comme leur enchaînement systématique, confine à la parodie (*Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 347). Cette idée nous semble excessive, mais il est vrai que Jean joue avec une tradition très connue de son lecteur et que bien des effets de ses rondeaux reposent sur un traitement largement sous-entendu de ces motifs courtois, reposant sur la connivence de règles du genre partagées avec la dame supposée et le lecteur. Cela est particulièrement visible dans les rondeaux responsifs de la dame, qui allègue pour se défendre des avances de l'amant le principe de l'honneur par ailleurs inlassablement défendu dans *Le Doctrinal des Princesses* du même Jean Marot... Alors que Jean joue avec les traditions morales et amoureuses dans ses rondeaux, chez Clément les élégies accomplissent une fusion encore plus remarquable.

proximité⁵⁵⁰. Mais surtout, cette énumération d’auteurs essentiellement médiévaux est réécrite à partir de quelques vers de *La Vraye disant Advocate des dames* de Jean Marot⁵⁵¹ :

Si vous cherchez dedens leurs garderobes,
Vous trouverez le rommant de la rose,
Matheolus, toutes fables et lobes,
Qui contre nous et notre honneur depose.
N’y cherchez pas Valere ni Orose,
Le Champion, ou les faitz maistre Allain.

Cette réécriture de Clément est teintée d’ironie, puisque chez le père, le *Roman de la Rose* est précisément à proscrire, à l’inverse des historiens véridiques et défenseurs de la cause féminine Valère, Orose, Martin Lefranc ou Alain Chartier. Mais chez Clément, les modèles invoqués sont tous dépassés par le « stîle » de la dame, précisément non « féminin ». En omettant Pétrarque et en réécrivant Jean Marot, Clément met en scène un Amant d’une génération antérieure à la sienne, tandis que lui-même est plus que jamais à la pointe de l’actualité littéraire, fidèle à son géniteur, dont il copie les sources, les vers, et l’inspiration pétrarquiste. Clément rattache ainsi explicitement l’élégie à un fonds courtois français traditionnel, en dépit de son nom à l’antique, tout en affirmant certains renouvellements latents (telle l’influence du pétrarquisme) qui sont le propre de – ou plutôt des – Marot⁵⁵².

Cet attachement au fonds français, et en particulier aux rondeaux du père, est ainsi bien plus visible dans les élégies de Clément que dans ses propres rondeaux. Les relevés intertextuels de Griffin ou de Joukovsky-Micha⁵⁵³ témoignent de ce fait. D’une part, les intertextes directs entre les rondeaux du père et ceux du fils sont ténus, à l’exception de la reprise explicite de l’insulte « dague à rouelle » évoquée plus haut. D’autre part, alors que leurs relevés établissent des réécritures dans tous les genres pratiqués par les deux poètes – et à tous les âges de Clément,

⁵⁵⁰ *OP1*, p. 660.

⁵⁵¹ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 100, v. 163-168, ce qui était également signalé par Defaux, *OP1*, p. 659.

⁵⁵² Cette conclusion fait écho à la lecture de « Ferme Amour » dans *Le Temple de Cupido* de 1538 proposée par Cynthia Skenazi : « Car Ferme Amour est à la fois vieille et neuve ; elle a des origines médiévales (elle évoque par contraste la folle amour du *Roman de la Rose* de Jean de Meung), elle s’inspire d’un univers classique (le poète compare ses vêtements à ceux de la Didon de l’*Enéide*) tout en étant une création de Marot. » (*Le Poète architecte en France. Constructions d’un imaginaire monarchique*, Paris, Champion, 2003, p. 110). Il nous a paru que ce syncrétisme, dans *Le Temple de Cupido* résultait d’effets de montages et de réécritures, tandis que dans les élégies puis dans les épigrammes, il caractérise l’esprit de la poétique de Clément, unifiant différents fonds antiques ou médiévaux, français ou étrangers, sous le génie personnel de sa plume.

⁵⁵³ Respectivement dans *Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice*, *op. cit.*, p. 12-15 et « Clément et Jean Marot », art. cité. Nous renvoyons notre lecteur à ces pages pour retrouver les relevés précis des intertextes entre Jean et Clément ; nous nous sommes du reste efforcée de les analyser en leur lieu au fil de nos études sur la déploration, l’historiographie ou la construction d’une carrière voire d’une histoire littéraire dans les œuvres de Clément.

souligne Joukovsky-Micha – on note que les élégies du fils (et non ses rondeaux de *L'Adolescence*, ou ses épigrammes des *Œuvres*) sont la section qui recèle le plus de souvenirs directs des vers du père, et en particulier de ses rondeaux, comme l'analyse de la troisième élégie l'a mis en évidence. Defaux et Mantovani ont depuis établi nombre d'échos entre les rondeaux de Jean et ceux de Clément⁵⁵⁴, mais il s'agit bien souvent du partage de motifs, thèmes ou masques conventionnels de la lyrique courtoise ou pétrarquiste, et ils ne sont guère plus importants que ce que Clément peut partager avec son père dans ses élégies, en particulier les cinquième, dixième, quatorzième et dix-huitième élégies. Paradoxalement, alors que Clément fait preuve d'une grande innovation en introduisant les élégies dans la poésie française (du moins en en faisant un genre à part entière, auquel il donne consistance et principes par ses exemples⁵⁵⁵), il se montre plus fidèle que jamais aux motifs amoureux issus du fonds poétique français, du *Roman de la Rose* aux rondeaux de Jean. L'appropriation des traditions partagées par ses maîtres passe par l'innovation générique.

Nouvellement poète à la cour du roi, Clément Marot ressaisit la poésie du passé médiéval et celle du présent de la mode pétrarquiste initiée par François I^{er}, celle de l'antiquité latine élégiaque et celle de la France des ballades, cantiques et épîtres, de sorte que l'on peut conclure avec Griffin⁵⁵⁶ (même s'il n'évoquait pas spécifiquement les élégies) :

Clearly, the Renaissance notion of *contaminatio* in Marot extends beyond a blending of literary sources to embrace a synthesis of cultural milieu – past and present, religious and secular – according to the demands of poetic context and within the dictates of social decorum.

S'il est vrai que *La Suite* se distingue de *L'Adolescence clémentine* en ce que le poète y est désormais au service du roi, alors il convient en effet de souligner ce que le projet innovant et englobant des élégies doit à la volonté de faire rayonner la cour et la langue de François I^{er}. Ce mélange des traditions que met au jour les élégies caractérisera ensuite les épigrammes, d'une part dans leur *dispositio* d'ensemble – en séparant deux livres, dont un figure les masques et intertextes médiévaux traditionnels et l'autre se présente par contraste, mais pour mieux déjouer les attentes du lecteur, comme un nouveau *canzoniere* à Anne – et d'autre part dans leur composition interne, comme le révèle par exemple l'étude d'Annwyl Williams sur l'épigramme « A Anne⁵⁵⁷ », où s'entremêlent les motifs de la lyrique médiévale et un traitement pétrarquiste, une écriture influencée par les Rhétoriciens et portant le souvenir direct des poèmes de Jean. Avec les

⁵⁵⁴ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 345-347 et 351 notamment.

⁵⁵⁵ Contrairement aux élégies de Jean d'Auton, très lâches par leur contenu et par leur forme, comme on l'a rappelé plus haut et avec Clark (*Elegie. The Fortunes of a Classical Genre in Sixteenth-Century France*, *op. cit.*, p. 19-23).

⁵⁵⁶ *Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice*, *op. cit.*, p. 185.

⁵⁵⁷ « Clément Marot, "le cler soleil" : intertexte médiéval de l'épigramme amoureuse », dans *Clément Marot « Prince des poètes français »*, *op. cit.*, p. 201-212.

élégies, Clément remotive ces traditions littéraires, leur redonne une présence, grâce à la forme épistolaire et à la faveur d'un traitement plus développé et d'une voix modeste qui lui serait propre. Toutefois, l'élegie est un genre classé sans suite dans les œuvres de Marot, réservé à cet entre-deux qu'est *La Suite* : comment comprendre son remplacement par les épigrammes ? Il semble que c'est au contraire avec la brièveté de l'épigramme que Clément redonnera une vigueur antique et humaniste et un esprit non moins personnel à ce fonds littéraire français (augmenté d'intrusions pétrarquistes parfois discutées mais toujours assimilées). D'ailleurs, l'élegie, par le ton qu'elle promet, s'accommode très mal de l'humour de la veine gauloise qui affleurerait dans certains rondeaux et qui est particulièrement bien représentée dans les épigrammes du livre III, tel qu'il est composé par Defaux⁵⁵⁸. Mais comment expliquer ce rôle formel de transition entre l'écriture des rondeaux, dizains, huitains ou envois, et l'avènement des épigrammes ?

- **Une forme conçue (et recueillie) entre rondeaux et épigrammes**

L'insertion thématique des élégies entre rondeaux et épigrammes est donc particulièrement soignée de la part de Marot, et il en va de même de la continuité formelle. Entre les rondeaux et chansons du vieux fonds français et les épigrammes à l'antique, les élégies trouvent parfaitement leur place en s'appuyant sur une forme épistolaire goûtée par les Rhétoriciens, un ton « entre deux airs » représentatif de la *persona* marotique (pour reprendre le titre de Corinne Noiro), tout en tendant vers la noblesse du modèle antique. Examinons comment Marot élabore formellement ses élégies et la section qui les renferme, de façon à comprendre pourquoi ce genre n'a pas de postérité dans les œuvres de Marot, sinon sous la forme bien plus brève des épigrammes. La construction de la section des élégies et les modifications qu'elle subit entre 1534 et 1538 révèle les principes qui ont guidé Marot dans l'élaboration de ce genre et son délaissement consécutif. Deux gestes seront examinés tour à tour : la disparition du rondeau final de la section telle qu'elle

⁵⁵⁸ Ces épigrammes sont celles que Marot n'a pas recueillies dans ses *Œuvres* de 1538, raison pour laquelle Defaux leur prête en général une date postérieure à cette édition : citons entre autres « A Pierre Marel, le merciant d'un Cousteau », « De Alix, & de Martin », « D'un Cheval, & d'une Dame », « D'un Advocat jouant contre sa femme, & de son clerc », « D'un Moyne & d'une vieille », « Du tetin de Cataut », « De Messire Jan confessant Janne la simple », « D'un Cordelier », « De Robin et Catin », etc. Pourtant, certaines figurent dans le manuscrit offert au début de 1538 à Anne de Montmorency : à propos du cinquain final de ce recueil (« Janeton a du teton », *Recueil inédit offert au connétable de Montmorency*, p. 304 et *OP2*, p. 301) non réédité dans les *Œuvres*, Berthon (*L'Intention du poète, op. cit.*, p. 479) suggère que son humour devait être goûté par le connétable, mais pas nécessairement par le public des villes achetant les livres de Marot. De fait, à moins que le poète ne se soit éhontément adonné à cette veine après 1538, il faut supposer que ces pièces écrites bien avant étaient réservées à une circulation manuscrite courtisane, mais écartées des *Œuvres* du poète évangélique et de France. Cela souligne aussi la vivacité de cette tradition et pointe une lacune de l'élegie en tant que genre incarnant un renouveau de la poésie française.

se présente dans *La Suite* de 1534 et l'ajout de nouvelles élégies dans les *Œuvres* de 1538, qui ouvre la section à d'autres tons. Dans ces modifications résident en effet les clés pour comprendre le passage formel des rondeaux aux élégies, puis aux épigrammes, après avoir expérimenté les aménités et impasses de ce nouveau genre.

En 1534, la vingt-et-unième élégie comprenant la complainte de la mal-mariée clôt la section. Plus exactement c'est un « rondeau a ce propos » qui clôt le recueil, nouveau signe de la proximité de l'élégie et du rondeau. Ce rondeau, comme le remarque Goyet⁵⁵⁹, trouve en 1538 sa place dans la section de *L'Adolescence clémentine* consacrée à ce genre, alors que le poète privilégie désormais une logique générique. La vingt-et-unième élégie n'étant plus la dernière, il avait perdu dans la section de *La Suite* son rôle de clôture. Pourtant, en 1534, la présence d'un rondeau à la suite d'une élégie en forme d'épître dans laquelle la femme se plaint d'avoir perdu l'être aimé et se compare à Didon (v. 15) rappelle inmanquablement l'épître à Maguelonne qui ouvrait la section des épîtres de *L'Adolescence clémentine*, et qui se terminait aussi par un rondeau au rentrement « Comme Dido⁵⁶⁰ ». La figure mythologique est à chaque fois repoussée au profit de la « fermeté » de la femme souffrante. Dès lors, faut-il mesurer dans cet écho, et avec Berthon⁵⁶¹, le chemin parcouru par le poète depuis sa jeunesse, sa propre fermeté idéologique ? Ou bien faut-il souligner le piétinement de Marot qui, en dépit d'une tentative de renouvellement formel à l'antique⁵⁶², n'est finalement parvenu qu'à réécrire le premier poème de la première section de son premier recueil... Ces deux interprétations sont les deux versants d'un même geste, et Marot invite sans doute son lecteur à évaluer de façon critique le poids de l'intitulé antique des « élégies » et sa capacité à orienter la réécriture d'un thème médiéval aussi commun que celui de la « maumariée ».

Finalement, c'est dans cette constante promotion de la « fermeté » féminine que se situe le vrai renouvellement marotique, qui lui permet de détourner formes et contenus. Alors que toutes les élégies précédentes mettaient en dialogue un amant et une dame à propos d'un amour rêvé, vécu, désiré ou passé, ici le poème détourne explicitement cette attente. La femme ne se plaint pas de son mari pour justifier une aventure avec un amant :

Pourtant plaideurs aux amoureuses questes
Allez ailleurs presenter vos requestes :
Je ne feray ne Serviteur, n'Amy,

⁵⁵⁹ « Sur l'ordre de *L'Adolescence Clémentine* », art. cité. Il devient le rondeau LXV, « De la mal mariée, qui ne veult faire Amy ».

⁵⁶⁰ *OP1*, p. 71.

⁵⁶¹ *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 455-456.

⁵⁶² Cette comparaison avec Didon renvoie d'ailleurs plus que jamais aux *Héroïdes* d'Ovides, modèle élégiaque, même si cet exemple antique est rapidement complété par une référence de poids égal dans le *corpus* littéraire français : le *Roman de la Rose*, et son auteur « Meung », aux vers 59-71.

Mais tiendray foy à mon grand Ennemy.
Doncques à qui feray ma plaincte amere ?
A vous ma chere, & honorée Mere ?
C'est à vous seule, à qui j'offre, & presente
Par vray devoir la complaincte presente. (v. 85-90)

Elle écrit simplement pour exprimer ses sentiments en toute transparence, à sa mère, en sachant que celle-ci n'a guère le pouvoir de changer cette situation. L'image de l'amant qui meurt de soif auprès de la fontaine, reprise à Charles d'Orléans, est également détournée : l'épistolière écrit

Pour y chercher allegeance certaine,
Comme le Cerf, qui court à la Fontaine
Querant remede à la soif, qui le presse [...]. (v. 95-97)

L'étanchement de la soif ne vient plus de l'amour attendu mais du soulagement apporté par la seule expression de cette douloureuse attente. L'ensemble de ces poèmes sans réponse qui viennent d'être lus sont moins des cas amoureux que de véritables opérations poétiques à cœur ouvert. En 1534, ces légers détournements et réflexions métapoétiques offraient une fin idéale pour la section ; en 1538, ils l'ouvrent à des élégies bien plus diverses par leurs thèmes, leur ton, leur cadre référentiel.

En effet, les élégies qui complètent la section dans les *Œuvres* sont plus variées que les seuls échanges amoureux que le lecteur a parcourus jusqu'alors : trois d'entre elles sont des « complaintes » dont deux sont tirées du « Cymetiere » de *La Suite* de 1534⁵⁶³. Les autres sont inédites ou reprises au manuscrit offert à Anne de Montmorency : l'« Elegie vingtquatriesme, de Jehan Chauvin Menestrier, qui fut noyé » et l'« Elegie vingtseptiesme : à une, qui refusa ung present », qui portait le nom d'« epistre ». Ces ajouts manifestent les tensions internes au genre : il n'est pas tout à fait superposable à l'épître, comme le rappellent les complaintes, et ne se caractérise pas seulement par son thème amoureux, ce que souligne l'élégie sur la mort de Jacques de Beaune, Seigneur de Semblançay. Mais comment expliquer que les épîtres explicites que sont les deux dernière élégies (« Pour Monsieur de Barrois, à ma Damoysselle de Huban » et « à une, qui refusa ung present⁵⁶⁴ ») viennent compléter cette section, plutôt que de s'ajouter aux épîtres de *La Suite* par exemple ?

Par son titre, la vingt-sixième et avant-dernière élégie se veut référentielle : elle comporte des noms propres ou surnoms parfaitement transparents (comme les complaintes élégiaques, et peut-être aussi comme l'élégie précédente, à en croire les intuitions de Defaux⁵⁶⁵). Pourquoi

⁵⁶³ Voir dans notre partie sur la déploration funèbre la façon dont elles redéfinissent le genre de l'élégie et le ton de la complainte funèbre chez Marot.

⁵⁶⁴ *OP1*, p. 279-281.

⁵⁶⁵ « Les noms mythologiques dissimulent sans doute le roi et une dame de la cour. S'il en est ainsi, Marot tient donc la plume pour le roi. » (*OP1*, p. 676.)

n'accompagne-t-elle pas des épîtres de *La Suite*, où Marot prêtait déjà sa plume à Pierre Vuyart⁵⁶⁶ notamment ? Le thème de l'éloignement douloureux (qu'il soit lié à l'amour ou à la mort) rejoint bien plus celui des élégies que ces épîtres où Marot développe essentiellement une chronique de la cour, parlant de ses œuvres, de son renom, de ses malheurs et de ses problèmes d'établissement. En outre, le type-cadre du songe (v. 12) ainsi que le débat allégorique entre Devoir et Désir (v. 13 et 19) la rattachent à l'esthétique des Rhétoriciens, qui devait toujours plaire à la cour, mais qui rompt avec le parcours littéraire que Marot s'efforce de dessiner entre *L'Adolescence clémentine* et *La Suite*. Cette épître aurait alors peut-être trouvé sa place naturelle avec celles de *L'Adolescence* (entre l'épître amoureuse de Maguelonne et celle du Dépourvu, qui met également en scène un débat allégorique ?), mais l'écart chronologique eût peut-être été trop grand et trop visible, en raison précisément des références à des personnes réelles de la cour. Même s'il s'agit d'une inclusion par défaut au sein des élégies, il n'en reste pas moins vrai que le thème lyrique du départ, et les procédés allégoriques repris aux Rhétoriciens confèrent, vers la fin de cette section, une coloration très médiévale à cette section pourtant ornée d'un intitulé antique. La fusion des traditions est bien de mise, mais semble boiter dans cet écart entre le titre et le contenu.

Le problème se repose à propos de la dernière élégie, qui figurait en tant qu'épître dans un manuscrit ne comprenant pas de section d'élégies. À nouveau, son thème et son traitement la rapprochent toutefois de la tradition courtoise médiévale. Marot, pour reprendre la lecture de Rigolot⁵⁶⁷ :

[...] explore les tours et détours d'une casuistique de l'intentionnalité dans les rapports amoureux. Puisqu'il s'agit d'une alliance entre amoureux qui se disent frère et sœur, tout échange de présent devrait recevoir l'interprétation la plus limpide qui soit.

En critiquant les excès herméneutiques de la dame, Marot dénie à son lecteur, non sans sourire, toute interprétation biographique ou référentielle qu'il pourrait tirer de ces élégies : ce ne sont que des poèmes, quoi que l'on veuille y trouver. Ce sel, ainsi que d'autres éléments rapprochent ainsi déjà cette élégie de l'esthétique des épigrammes. Il en va ainsi de son esprit retors et enjoué (comme au vers 4 « Dit ne me fut le contraire d'ouy ») et des proverbes servant à la démonstration :

Il n'est pas dit (certes) que tous Donneurs
Voysent cherchant (par tout) les deshonneurs [...]. (v. 27-28)

⁵⁶⁶ « Pour Pierre Vuyart à Madame de Lorraine », *OP1*, p. 297-299.

⁵⁶⁷ *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 603.

À propos des proverbes dans la poésie de Marot, Annwyl Williams⁵⁶⁸ montre parfaitement comment le poète détourne cette pratique héritée des Rhétoriciens pour en faire l'étape d'un cheminement comparatif, l'élément d'une expression personnelle nuancée ou, en l'occurrence, la pièce d'un jeu sur le concret du présent et l'abstrait de la réflexion hyperbolique qu'il engendre. De morceau épideictique, le proverbe se fait trait d'esprit. De nouveau, il est difficile de ne pas lire dans cette réflexion sur le don d'amour qui reste honorable une remarque métopoétique sur le rôle des élégies amoureuses égrenées dans la section, présents inoffensifs et qui n'exemptent pas l'amant d'être « [mis] à l'épreuve » (v. 54). Tout est à recommencer, donc. En somme, le nouveau seuil des élégies dans les *Œuvres* de 1538 fait de la boucle ou de l'impasse expérimentée dans *La Suite* de 1534 une progression vers un autre genre également antiquisant par son titre et qui reprend pourtant les fonds courtois médiévaux et épideictiques courtois (comme ces dernières élégies référentielles⁵⁶⁹), tout en mettant en valeur l'esprit et le badinage qui sont la signature de Marot. Si dans ces modifications de 1538 le genre se fait particulièrement hétérogène, il aura constitué une étape de poids dans la constitution de la poétique courtoise et courtisane de Marot, faite d'expression personnelle, d'esprit et de références croisées aux différentes traditions de l'amour.

L'élégie tire donc vers l'épigramme. C'est un genre formellement non fixe, contrairement aux rondeaux (quoique Marot expérimente sur la longueur des vers et des strophes de ce genre pas tout à fait fixé) et à l'instar de l'épigramme. Elle se prête à des variations de longueur ou de schémas rimiques propres à dynamiser les sections génériques formées par Marot. Déjà, dans *L'Adolescence clémentine*, la section des chansons manifestait un désir de liberté formelle par rapport aux rondeaux qui précédaient. Il convient toutefois de souligner ce qu'elle doit à l'épître – genre codifié du point de vue de l'énonciation mais particulièrement libre quant à la forme. Hormis la ballade de la dixième élégie, le cantique de la dix-neuvième et les trois plaintes de 1538, toutes les élégies adoptent une forme épistolaire, que cela soit explicité dans le titre, ou dans la genèse, ou non. De même que l'élégie permettait de mêler des traditions très variées du discours amoureux, de même la forme épistolaire permet de revivifier un genre goûté au Moyen Âge, puis par les Rhétoriciens, tout en réactivant son origine antique. Griffin⁵⁷⁰ rappelle ainsi que l'épître amoureuse a une source médiévale, notamment chez les clercs imitateurs des *Héroïdes* d'Ovide,

⁵⁶⁸ *Clément Marot: Figure, Text and Intertext*, op. cit., p. 39-53.

⁵⁶⁹ Dans *La Suite* de 1534, seule la première élégie faisait explicitement référence à un événement et à des personnes réelles : la première, à propos de Pavie.

⁵⁷⁰ *Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice*, op. cit., p. 38-39. Zumthor (*Le Masque et la Lumière*, op. cit., p. 185-187), Joole (« Les *Héroïdes* d'Ovide et les épistoliers de la grande rhétorique », art. cité) et LeBlanc (*Va Lettre Va*, op. cit., p. 110-127) rappellent également le succès des épîtres fictives faisant parler femmes voire animaux délaissés chez Andrelini ou Lemaire par exemple.

puis chez les Rhétoriciens qui exploitent ce thème avec allégories et raffinement formel, jusqu'aux *Épîtres de l'Amant vert* de Lemaire. Marot est proche de ces épîtres, quoiqu'il en ôte toute dimension mythique et (la plupart du temps) référentielle pour y ajouter les traits de la lyrique médiévale absents des œuvres de ses prédécesseurs⁵⁷¹. Or, cette forme épistolaire de l'élégie étaye le scénario de la transition du rondeau à l'épigramme : à la structure circulaire liée aux couplets et au rentrement se substitue une structure linéaire tendue vers la pointe. Ce changement structurel, dont on a vu qu'il préfigurait l'orientation épigrammatique des poèmes brefs de Marot, figurait déjà dans les élégies. Ainsi, la « Sixiesme Elegie meslée d'une joye douteuse⁵⁷² » possède-t-elle une composition orientant la lecture vers la pointe finale. Après avoir évoqué son rêve et demandé à la dame de l'accomplir, le poète affirme :

En ce faisant pourray bien soustenir,
 Que songe peut sans mensonge advenir :
 Et si diray la Couche bien heureuse,
 Où je songeay chose tant amoureuse.
 O combien donc heureuse elle sera
 Quand ce gent corps dedans reposera. (v. 37-42)

Le rêve érotique n'est pas « mensonge » parce qu'il détient un sens figural (comme c'était le cas pour les songes du *Roman de la Rose* aux Rhétoriciens), mais parce qu'il se veut prémonitoire, ayant suscité le désir de la dame à qui est adressée l'élégie. Ce détournement final de la convention du type-cadre du songe s'apparente aux traits d'esprit des épigrammes⁵⁷³. À l'inverse, la fin de la douzième élégie⁵⁷⁴ prend à rebours l'érotisme de l'évocation du « Lict » durant la nuit de Noël, pour une pointe d'autant plus lyrique et courtoise :

[...] Or pour nous resjouyr,
 Si vous voulez les Matines ouyr
 Là, où sçavez, il n'est Chambre si bonne,
 Ne si bon Lict, que du tout n'abandonne
 Pour me trouver : car pour final propos,
 Dedans ung Lict ne gist point mon repos :
 Il gist en vous, & en vous je le quiers :
 Donnez le moy doncques, je vous requiers. (v. 33-40)

⁵⁷¹ C'est cela qui explique (selon LeBlanc, *ibid.*, p. 214) la raison pour laquelle Marot sépare ses épîtres conformes à celles des Rhétoriciens de ses élégies, ou épîtres amoureuses, qui reprennent une mode médiévale liée à l'importance de la *fin'amor* (comme le rappelle Joole dans *L'épître en vers et les Grands Rhétoriciens*, *op. cit.*, p. 97-98). Dans *La Suite*, il mettrait ainsi en balance deux gestes : la conformité avec les maîtres de la génération précédente et un retour à un passé plus ou moins lointain.

⁵⁷² *OP1*, p. 245-246.

⁵⁷³ Ayant repéré un manuscrit dans lequel cette élégie possède une fin différente, et plus longue, Defaux souligne également la composition épigrammatique de cette élégie dans sa version de *La Suite* (*OP1*, p. 648-649).

⁵⁷⁴ *OP1*, p. 251-252.

Les pensées brillantes ou pointes spirituelles parcourent les élégies et se situent entre proverbes hérités des Rhétoriciens et futur épigrammatique. Cela était évident dans la vingt-et-unième élégie, mais l'enchaînement des huitième et neuvième élégies en offre un autre exemple⁵⁷⁵. En effet, la huitième élégie se termine sur une déclaration d'intention sous la forme d'une maxime personnelle (« Plustost mourir que changer ma pensée », v. 50) qui rappelle les proverbes conclusifs des strophes de Molinet notamment. Or la déclaration finale de la neuvième élégie a l'aspect d'un quatrain épigrammatique⁵⁷⁶ :

Donc puis qu'Amour m'a voulu arrester
Pour vous servir, plaise vous me traicter,
Comme voudriez vous mesmes estre traictée,
Si vous estiez par Amour arrestée. (v. 39-42)

Si les rimes sont suivies, conformément au reste de l'élégie, la cohérence de ce quatrain repose sur le fait que les termes déclinés à la rime sont embrassés : « arrester »/« traicter »/« traictée »/« arrestée ». Ce schéma met en valeur le retournement du point de vue offert à la dame par le poète : qu'il le traite comme elle voudrait l'être pour elle-même. Le détachement formel mais aussi sémantique de ces quatre vers de portée générale met en évidence ce que l'élégie amoureuse emprunte parfois, du point de vue de sa structure, aux formes brèves épigrammatiques.

C'est ce que confirment *a posteriori* les arts poétiques de Sébillet et de Peletier. Le premier rapproche élégies et épigrammes en soulignant à chaque fois le génie de Marot ayant adapté au français ces pratiques antiques, et établissant des filiations directes entre le poète de Cahors et les modèles latins. Il commence en outre son second livre, sur les différents genres poétiques, par l'épigramme, et en fait le « premier œuvre de Poesie⁵⁷⁷ », confirmant la prééminence sinon chronologique, du moins honorifique, que Marot lui donne dans ses *Œuvres*. Peletier en revanche va plus loin dans le rapprochement des deux genres, d'une façon qui est aussi sensible aux intrusions épigrammatiques dans l'élégie (laquelle il définit par son sujet amoureux triste). Dans son chapitre « De l'Épître et de l'Élégie : et de la Satire⁵⁷⁸ », le critère qui unit ces trois genres n'est pas explicité mais semble bien être la longueur, évoqué au tout début du chapitre à propos de la seule épître. Il voit en effet entre épître et épigramme une différence de longueur :

On peut bien donner lieu à l'Épître entre les Écrits Poétiques. Car ils viennent souvent des narrations, qui ne se peuvent bonnement discourir en autre genre : quelles sont les

⁵⁷⁵ *OP1*, p. 247-249.

⁵⁷⁶ Il est d'ailleurs détaché du reste de l'élégie par un blanc typographique dans l'édition de *La Suite* de 1534.

⁵⁷⁷ *Art poétique françois*, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁷⁸ *Art poétique*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 299.

familiales : qui pour la longueur ne se mettront pas en Épigramme : pour la familiarité et la continuation de propos, ne se mettront pas en vers lyriques. (p. 299)

On peut de là supposer que, pour Peletier, les élégies sont également de longues épigrammes, du moins celles des épigrammes qui ont elles aussi un sujet amoureux, comme dans le livre II des épigrammes que Marot consacre à Anne. De la même manière, on peut supposer que les satires pour Peletier sont de longues épigrammes : les coqs-à-l'âne (qu'il nomme, p. 301) se distinguent en effet par leur longueur des épigrammes, cette fois plutôt celles du livre I de Marot, volontiers satiriques (même si nombre d'entre elles sont également amoureuses, mais adressées à d'autres dames qu'Anne).

Dans les *Œuvres* de 1538, l'élégie est un genre classé sans suite, que les modifications apportées par cette édition vident encore plus de sa cohérence thématique pour souligner son rôle d'étape formelle et non de fin. Entre rondeaux et chansons d'une part, et épigrammes d'autre part, l'élaboration et la disparition de l'élégie dans le recueil intermédiaire du *corpus* marotique tel que l'établit un poète parvenu au sommet de sa carrière mettent en exergue le principe qui anime la constitution de l'œuvre de Clément : le désir que son propre parcours personnel de poète, avec ses essais, ses réussites, ses nouveautés, épouse l'histoire en marche de la poésie française, dont il est à la fois témoin et acteur à la cour de François I^{er}. Celle-ci, on le voit, progresse par inclusion (synthèse des traditions thématiques et formelles dans un genre libre et innovant), et non par remplacement, *a fortiori* polémique. Sans prétendre imiter ses modèles, Marot reconnaît, thématise et théorise ce qu'il doit à ses maîtres et exemples, en particulier ceux qu'il a si intimement côtoyés.

3/ L'apprentissage auprès du « Bon Vieillard »

L'organisation des sections des recueils publiés de Marot obéit donc à des règles dépassant les regroupements chronologiques et formels pour dessiner, dans ses innovations et ses impasses, la marche de la poésie française. À une échelle plus réduite, les poèmes pseudo-biographiques de Marot semblent obéir à la même règle de constitution d'un devenir de poète français, à la cour du plus grand roi. Si Marot construit son œuvre selon des critères esthétiques plus que référentiels, alors sans doute faut-il adopter à l'égard des éléments autobiographiques la même distance que le poète, leur accorder la même place de second plan dans nos analyses. Plutôt que de mesurer combien le poète s'écarte de la réalité en manipulant, transformant, masquant ses biographèmes, de la même façon qu'il tordait la chronologie la plus élémentaire dans ses maniements et remaniements de *L'Adolescence* et *La Suite*, nous proposons à l'inverse de repérer comment ces éléments biographiques s'insèrent dans une trame narrative codifiée, celle d'un pèlerinage

allégorique et symbolique, retraçant le parcours poétique exemplaire de Marot auprès de différents protecteurs, de la gloire à l'exil puis à la postérité littéraire.

- « **Autobiographie et allégorie narrative** »

Selon Zumthor, les « pèlerinages » sont un type-cadre de la poésie des Rhétoriciens, à l'instar du songe par exemple, ou encore de la vision, de la rencontre, du débat⁵⁷⁹. Pour Siegfried Wenzel⁵⁸⁰, le pèlerinage est un véritable genre littéraire médiéval, et pas seulement un motif structurant ou une métaphore topique de la chrétienté. Parmi les traits définitoires du genre que Wenzel énonce, nous retiendrons que le pèlerinage de vie prend la forme d'une vision onirique, que la narration est une quête du salut, lequel est entrevu au début du poème ; une attention particulière est prêtée à la question du vieillissement (on perçoit d'emblée comment ce critère entre en résonance avec l'insistance de Marot sur son adolescence) ; le poème met en scène des personnifications allégoriques, mais aussi des éléments biographiques propres à l'auteur, telle sa signature (la deuxième composante du titre *Adolescence clémentine* reçoit ici une lumière nouvelle). Il existe ainsi une tradition de pèlerinages initiatiques et moraux, au Moyen Âge, dont l'exemple le plus célèbre est celui de Guillaume de Deguileville (ou Digulleville), auteur au XIV^e siècle du *Pèlerinage de vie humaine*⁵⁸¹, dans lequel un moine de Chaalis (comme Deguileville) voit Jérusalem en vision et veut s'y rendre. Aidé par Grace de Dieu et Memoire, il se trompe tout de même de chemin et doit soutenir l'assaut des Vices personnifiés, affronter la Mer du Monde, pour finalement se réfugier dans la Nef de Religion. Alors que la Mort s'apprête à faucher le pèlerin, le moine se réveille. Ce pèlerinage connaît un tel succès que son auteur le réécrit⁵⁸², puis le complète avec *Le Pèlerinage de l'âme* et *Le Pèlerinage de Jesus Christ*. Le nombre important de manuscrits médiévaux présentant ces textes ainsi que l'actualité de leurs éditions au XVI^e siècle⁵⁸³ témoignent

⁵⁷⁹ *Le Masque et la Lumière*, *op. cit.*, p. 86-87.

⁵⁸⁰ « The Pilgrimage of Life as a Late Medieval Genre », *Medieval Studies*, XXXV, 1973, p. 370-388.

⁵⁸¹ Guillaume de Deguileville, *Le livre du pèlerin de vie humaine (1355)*, texte établi, traduit et présenté par Graham Robert Edwards et Philippe Maupeu, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche), 2015.

⁵⁸² Plus exactement, Deguileville justifie en 1355 la rédaction d'une seconde version du *Pèlerinage de vie humaine* par le fait que le premier manuscrit, de 1330, aurait été diffusé sans son accord.

⁵⁸³ Frédéric Duval et Fabienne Pomel, dans leur notice du site Arlima (<http://www.arlima.net/no/44>), recensent pas moins de 70 manuscrits retranscrivant *Le Pèlerinage de la vie humaine* dans sa première ou sa seconde rédaction. Voir aussi la « Liste des manuscrits des trois *Pèlerinages* » établie par Géraldine Veysseyre avec l'assistance de Julie Dobrinsky et d'Émilie Fringer dans *Guillaume de Digulleville. Les Pèlerinages allégoriques*, éd. Frédéric Duval et Fabienne Pomel, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 425-453. Wenzel (art. cité) confirme cette notoriété en évoquant une adaptation en prose et des traductions en allemand, néerlandais, espagnol et anglais. L'imprimeur parisien Vêrard l'a édité dès 1499, puis en 1511 et en 1521 (cette dernière édition s'intitule *Le Romant des trois pèlerinages* et inclut les deux

de l'influence de ce genre littéraire sur les poètes et conteurs médiévaux, jusqu'aux Rhétoriciens⁵⁸⁴. Wenzel soutient que les auteurs avaient conscience que leur pèlerinage appartenait à un genre. Citons ainsi comme exemple *Le Songe du Vieil Pèlerin* de Philippe de Mézières, le *Chemin de Vaillance* de Jean de Courcy, le *Chevalier délibéré* d'Olivier de la Marche, mais aussi *Le Chemin de long estude*, *Le Livre de Mutacion de Fortune* et *Le Livre de l'advison Cristine*, écrits par Christine de Pizan, qui nous intéressent particulièrement en ce que ces pèlerinages y sont moins religieux que politiques et poétiques, à l'instar de ce qui se passe chez Marot⁵⁸⁵. Enfin, Octovien de Saint-Gelais a rédigé un *Séjour d'Honneur* dans lequel il raconte son arrivée à l'ermitage d'Entendement, après avoir suivi les mauvais conseils de Sensualité dans sa jeunesse. Le pèlerinage est un genre moral, volontiers encyclopédique, dans lequel le parcours du jeune homme tend à la quête du bonheur, non nécessairement terrestre, souvent chrétien. Le terme du pèlerinage du *Séjour d'Honneur* n'est pas la cour, dont le poète est chassé (par ambition) mais un havre de paix chrétienne dans lequel il peut vieillir en toute tranquillité. Pourtant, ce texte adressé à Charles VIII doit bel et bien favoriser l'entrée du jeune Rhétoricien à la cour du roi, même s'il prétend par son prosimètre se garder du désir de richesse et d'ambition mais au contraire écrire avec le recul d'un homme mûr ayant déjà traversé bien des épreuves. Cette inflexion métopoétique, et courtisane, du genre du pèlerinage moral, à la fin du XV^e siècle, invite à concevoir un autre type de pèlerinage, moins moral que poétique⁵⁸⁶.

Ce concept nous semble rendre compte du geste de Clément Marot, qui organise ses poèmes, met en scène son apprentissage littéraire, les réussites et les obstacles de sa carrière, de façon à établir une destinée proprement légendaire – à la fois digne d'être lue et partiellement fictive – de la formation de sa plume et de sa quête du service des princes. Plus exactement, il

autres récits allégoriques de Deguileville, probablement pour concurrencer les éditions parisiennes de Jean Petit et Berthold Rembolt de ces trois textes, à la même époque).

⁵⁸⁴ Voir l'article de Anne-Élisabeth Spica, « L'emblématique de dévotion, une héritière indirecte des pèlerinages spirituels allégoriques de Guillaume de Digulleville », dans *Guillaume de Digulleville. Les Pèlerinages allégoriques*, op. cit., p. 53-77 ainsi que ceux de Françoise Bourgeois, Stéphanie Le Briz-Orgeur, Ingrid Biesheuvel et Juliette Dor dans la section « Réécritures et postérité du modèle des *Pèlerinages* » (*ibid.*, p. 351-423). On lira enfin avec attention l'introduction de Frédéric Duval au *Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais (Genève, Droz, 2002).

⁵⁸⁵ Contrairement aux clercs ou même aux hommes, Christine de Pizan doit faire preuve de son autorité à parler. Dans *Le Livre de Mutacion de Fortune*, elle commence ainsi par établir sa figure auctoriale marquée par la Fortune avant de procéder au récit historique proprement dit. Sur ce sujet, voir Ana Pairet, « Subjectivité poétique et discours historique dans l'œuvre narrative de Christine de Pizan », dans *Histoires d'historiennes*, éd. Nicole Pellegrin, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, p. 145-155. Comme chez Marot, le récit de la naissance de la vocation d'écrivain se lit dans la saisie allégorique des éléments biographiques.

⁵⁸⁶ Notons cependant que la veine morale des pèlerinages ne disparaît pas complètement au XVI^e siècle, et est encore illustrée par Bouchet, avec le *Labirynth de Fortune* et les *Triumphes de la noble et amoureuse dame*.

semble que le poète se serve de ce canon littéraire pour formuler son parcours, organiser les moments saillants de sa destinée de poète : l'apprentissage, la succession à son père, l'emprisonnement, l'exil, la gloire. La façon dont Marot raconte sa vie et recueille ses œuvres a déjà été rapprochée de la structure d'un pèlerinage par Evelyne Berriot-Salvadore⁵⁸⁷ : elle explique que dans l'œuvre de Marot, les voyages, refuges, errances, ont toujours un sens d'édification religieuse, et rapprochent le poète de Dieu. Ces motifs prennent aussi un sens métopoétique dès le *Temple de Cupido* : Marot est à la recherche d'une poésie libre et personnelle dans le concert de ses lectures antiques et médiévales, et des influences variées de ses pères et maîtres. À bien des égards en effet, et si l'on reprend les critères de Wenzel, *Le Temple de Cupido* appartenait au genre du pèlerinage, puisque le jeune homme partait à la recherche du vrai amour à la suite d'une déconvenue personnelle, et sa quête prenait fin avec la rencontre de « Ferme Amour » et du couple royal auquel le jeune Rhétoricien offre ses services. Le cadre est allégorique bien que des éléments biographiques et relatifs à la circonstance de composition du poème affleurent, tandis que le propos, comme on l'a vu avec l'étude des intertextes, tend à l'encyclopédie littéraire. Sa position au début du recueil des œuvres de Marot se fait ainsi programmatique, moins d'un parcours biographique (comme c'était le cas avec la première églogue des *Bucoliques* de Virgile, dont le caractère proleptique a suffisamment été souligné par Defaux et Lestringant dans leurs éditions respectives) que d'une quête poétique qui se déploie avec ses personnages mythiques et ses rebondissements. Dans la continuité de l'article de Berriot-Salvadore, nous voudrions étendre cette notion de « pèlerinage de vie littéraire » (et non pas seulement « humaine », c'est-à-dire religieuse et morale) à l'ensemble de l'œuvre de Marot. L'étude de la composition de *L'Adolescence clémentine*, de *La Suite* et des *Œuvres* a montré que Clément sacrifie volontiers la chronologie et le référentiel à une logique de genres et de carrière ; de façon plus spécifique, lorsqu'il évoque son apprentissage auprès de son père, les traits biographiques sont constamment effacés au profit d'une représentation mythique en « Bon Vieillard », dont le sens doit être cherché à la lumière de cet imaginaire allégorique médiéval.

Philippe Maupeu a consacré sa thèse à l'étude des rapports entre « autobiographie et allégorie narrative » dans les pèlerinages de Deguileville à Saint-Gelais⁵⁸⁸. Quoiqu'il concentre ses recherches sur les XIV^e et XV^e siècles, ses idées, méthodes et conclusions nous ont semblé pouvoir être appliquées à quelques poèmes autobiographiques de Marot : ce que l'on doit à ses travaux devait apparaître dans le titre de cette partie consacrée à l'apprentissage poétique tel que

⁵⁸⁷ « Le “pèlerinage de vie humaine” de Clément Marot », *Op. cit. Revue de littératures françaises et comparée*, n° 7, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1996, p. 47-53.

⁵⁸⁸ *Pèlerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais*, Paris, Champion, 2009.

Clément le met en scène. Maupeu, en introduction, résume les enjeux de l'alliance paradoxale entre allégorie et autobiographie :

Tout sépare *a priori* l'allégorie de l'écriture de soi. La première est tournée vers l'universel, la seconde vers l'individu ; l'une personnifie les Idées, l'autre met en forme ce qui est de l'ordre de l'expérience personnelle et de la contingence biographique. C'est pourtant à leur rencontre, passagère puisqu'elle cesse autour de 1500, qu'est consacré cet ouvrage. Cette rencontre n'est à vrai dire pas aussi paradoxale qu'il n'y paraît : elle offre chez l'écrivain des 14^e et 15^e siècles une manière privilégiée de se positionner, au sein du monde et de l'écriture, en tant que sujet. (p. 9)

Au-delà des bornes chronologiques qu'il se donne, nous voudrions mettre sa démarche à l'épreuve des poèmes autobiographiques de Clément où figure Jean, en tant que père mais aussi précepteur : *L'Enfer*, l'épître XXIV de *La Suite*, *l'Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*, et enfin, de façon plus discrète, l'épître « à Madame de Soubize partant de Ferrare pour s'en venir en France ». L'étude de ces textes comme parties d'un pèlerinage allégorique parcellaire et tronqué (d'une façon qui rappelle le traitement du compte rendu historiographique de la campagne du Hainaut) permet de concevoir les écarts avérés de Marot par rapport à sa biographie, ainsi que tous les soupçons qui peuvent par ailleurs peser sur ses récits, non pas comme des torsions par rapport à une vérité biographique plus ou moins connue mais comme les signes d'une construction visant à donner un sens à un parcours poétique reposant parfois, mais non exclusivement, sur des éléments biographiques conjoncturels et épars. En adoptant une lecture non basée sur un modèle autobiographique où le texte, et son auteur, ne valent que par leur rapport à une vérité présumée, mais au contraire en étudiant Marot d'après un modèle littéraire qui le précède, celui du pèlerinage humain et poétique tel qu'illustré par Deguileville, Pizan ou Saint-Gelais⁵⁸⁹, on renverse la perspective : on ne cherche plus à démêler le vrai du faux (la question ne se posait sans doute pas pour Marot), mais à comprendre comment sont transposés les éléments référentiels, pourquoi ils sont injectés dans cette structure préétablie et quel sens Marot leur confère dans un contexte courtisan – dans lequel il doit se défendre, quémander – mais aussi esthétique – où il s'agit pour Marot de construire sa *persona* d'auteur et de définir son

⁵⁸⁹ On l'a vu, les éditions de Deguileville ne manquent pas au début du XVI^e siècle, grâce auxquelles Clément a pu aisément lire ses pèlerinages. Les pèlerinages de Christine de Pizan, en revanche, ne sont, à notre connaissance, guère édités dans la première moitié du XVI^e siècle, mais le nombre de manuscrits de ses œuvres, ainsi que le succès de sa *Cité des Dames* et des épîtres du débat sur le *Roman de la Rose* laissent supposer que ses ouvrages ne devaient pas être inconnus de Marot. Quant à Saint-Gelais, outre qu'il semble peu probable que le poète de François I^{er} n'ait pas connaissance d'un des chefs-d'œuvre de son prédécesseur, il est imprimé dès 1503 par Antoine Vérard à Paris, puis par sa veuve Germaine Guyart en 1519 et quelques mois plus tard par la veuve Trepperel. La concurrence de ces éditions, comme pour Deguileville, suggère le succès de cet auteur.

art poétique. Comme l'expliquent Christine Reno et Liliane Dulac dans leur édition du *Livre de l'advision Cristine*⁵⁹⁰ :

L'autobiographie n'est donc pas une fin en soi ; elle fournit l'occasion et le moyen d'un dépassement exemplaire, qui doit lui-même être replacé dans un mouvement d'ensemble.

Quelle exemplarité éthique, poétique, Marot cherche-t-il à communiquer ? Après avoir rendu compte du « mouvement d'ensemble » de construction de *L'Adolescence clémentine* et *La Suite* jusqu'aux *Œuvres* de 1538 mettant en valeur l'avènement concomitant d'une carrière et d'une esthétique, nous nous intéresserons en détail aux poèmes pseudo-autobiographiques dans lesquels Marot revient plus spécifiquement sur son apprentissage auprès des maîtres Rhétoriciens, et en particulier auprès de son père Jean si peu nommé, pour montrer comment la transfiguration allégorique des éléments autobiographiques met au jour un projet poétique qui tient plus dans ses hésitations et tâtonnements à partir d'une vocation évidente, que dans une révolution par rapport aux Rhétoriciens, impliquant l'avènement d'une esthétique nouvelle, mûre, et bien définie.

• *L'Enfer*

En 1526, Marot est emprisonné au Châtelet pour avoir mangé le lard en Carême. Sur cette accusation qu'il estime fallacieuse et cet emprisonnement injuste et pénible, il écrit cinq brefs poèmes, publiés en 1534 avec sa traduction du premier livre des *Métamorphoses* d'Ovide. Mais il rédige également une vaste pièce allégorique, *L'Enfer*, dans laquelle il décrit à partir de Dante et de Virgile l'horreur du milieu judiciaire dans lequel il est contraint d'évoluer, où, en dépit du droit et à cause de la cupidité des juges et avocats, les innocents tel que lui sont les premières victimes. La violence de cette critique ainsi que la nature évangélique de la défense de Marot face aux juges expliquent sans doute pourquoi le poète n'a jamais publié ce texte, même s'il raconte dans l'« Epistre au Roy, du temps de son exil à Ferrare » qu'il l'a lu devant le monarque⁵⁹¹. Pour Thiry⁵⁹², cette œuvre se rattache à la tradition des Rhétoriciens par ses digressions morales et ses allégories. En effet, le poète y narre sa descente aux Enfers suite à l'accusation de l'inconstante Luna ; il décrit les êtres vils et fabuleux qu'il croise (notamment son juge Rhadamantus), tous « Serpents enflés, envenimés, / Mordants, maudicts, ardants, & animés » (v. 139-140), utilisant abondamment, comme il apparaît par cet exemple, les ressorts sonores de l'invective. Thiry ajoute

⁵⁹⁰ Paris, Champion, 2001, p. XVIII.

⁵⁹¹ « Suyvant propos, trop me sont ennemys / Pour leur Enfer, que par escript j'ay mys, / Où quelcque peu de leurs tours je descœuvre : / Là me veult on grand mal pour petit œuvre. / Mais je leur suys encor plus odieux, / Dont je l'osay lire devant les yeulx / Tant clair voyants de ta majesté haulte [...] » (*OP2*, p. 81, v. 21-27)

⁵⁹² « La jeunesse littéraire de Clément Marot », art. cité.

que la description de l'horrible ménagerie de *L'Enfer* est directement reprise à la seconde *Epistre de l'Amant vert* de Lemaire, tandis que le jeu de mots sur « Maro » (« Marot je suis, & Maro ne suis pas », v. 363), ou bien le polyptote sur « causes » (« Là biens sans cause en causes se despendent : / Là les causeurs les causes s'entrevendent », v. 57-58) sont dignes de Cretin.

AUTOBIOGRAPHIE ET ALLÉGORIE

Mais à ces éléments allégoriques, mythiques et satiriques (voire archaïques dans l'esprit de Thiry) se superpose un cadre référentiel et biographique d'une étonnante transparence. En effet, comme l'étudie Sarah Lynn Skrainka dans sa thèse intitulée *Letters from Hell: The Underworld and the Verse Epistle in the Works of Jean Lemaire de Belges and Clement Marot*⁵⁹³, cette description allégorique prend place dans le cadre épistolaire d'une conversation avec des amis absents, ce qu'indique, dès le début du texte, l'interpellation des « treschers Freres » (v. 5) ou des « Amys » (v. 20). Au cours du poème, Marot donne ses propres nom et prénom (v. 348-363) et évoque les paysages idylliques du « Midy » (v. 378) où il est né. À la fin de son récit, il compare son expérience personnelle du Châtelet (à laquelle a succédé la « prison claire, & nette de Chartres », comme il le précise dès le vers 9) à celle de François I^{er}, alors emprisonné à Madrid après sa capture à Pavie, et qui retient toute l'attention de la protectrice Marguerite qui pourrait lui venir en aide (v. 436-450). L'ensemble de ces éléments biographiques semble créer une rupture avec le récit allégorique traditionnel des Rhétoriciens.

Pourtant le fonctionnement de l'allégorie est lui-même trouble, et l'autobiographie n'est pas si référentielle qu'il n'y paraît. En effet, comme le souligne Skrainka, *L'Enfer* peut aussi bien être lu de façon allégorique que littérale, ce qu'encourage la syllepse du génitif du titre de Dolet (*L'Enfer de Clément Marot* est celui que l'auteur a vécu et composé). Les personnifications allégoriques telles que Cerberus, Rhadamantus ou le bon vieillart renvoient moins à des qualités morales ou à des idées qu'à de vrais personnages, autorisant une lecture à clefs. Defaux propose ainsi de voir en « Minos » (v. 47) le prévost de Paris Gabriel d'Allègre, ou reconnaît dans le « bon vieillart » (v. 107) l'avocat intègre Matthieu Chartier⁵⁹⁴. Alors qu'« Apollo » et « Mercure » (v. 337) sont cités en tant que divinités de la poésie et de l'éloquence, « Juppiter », « Pallas » et « Cybelle » (v. 318-323) désignent clairement François I^{er}, sa sœur Marguerite et sa mère Louise de Savoie. L'absence de songe encadrant – motif caractéristique de l'allégorie, bien que non indispensable à

⁵⁹³ Thèse de doctorat réalisée sous la direction de Mary McKinley, University of Virginia, 2008. Cornilliat, dans « La complainte de Guillaume Preudhomme ou l'adieu de Marot à la "Grande Rhétorique" » (art. cité), avait déjà noté la façon dont l'ironie de cette conversation compliquait l'architecture allégorique du poème et procédait ainsi à une métamorphose intérieure de la tradition.

⁵⁹⁴ *OP2*, notes p. 805-806.

sa définition – brouille encore la frontière entre figuration référentielle (satirique) et allégorique, en ce qu'elle prive le texte d'un seuil évident⁵⁹⁵. La catabase allégorique est traitée sur un mode plutôt métaphorique : « Si ne croy pas, qu'il y ait chose au monde, / Qui mieulx ressemble ung Enfer tresimmunde » (v. 13-14), tandis que la description de la ménagerie infernale est prise en charge par le Ministre d'Enfer et non par le poète, qui écoute et apprend. En retour, les éléments biographiques de Marot sont teintés de références littéraires, de sorte que leur opposition avec le monde allégorique de *L'Enfer* s'en trouve réduite. « Clément » et « Marot » ne sont pas seulement des informations d'état civil, mais débordent vers des comparaisons historiques ou littéraires porteuses de qualités. De la même façon, l'évocation du Quercy de l'enfance de Marot semble moins être une réminiscence personnelle du poète qu'un souvenir de lecture, puisque Frappier⁵⁹⁶ a bien remarqué ce que ces vers doivent à la seconde *Epistre de l'Amant vert*. Les espaces allégoriques, poétiques et biographiques s'entremêlent. Pour Annwyl Williams, la cohabitation entre éléments allégoriques (du reste traités de façon de moins en moins abstraite et de plus en plus visuelle) et notations autobiographiques est le signe du passage d'une esthétique médiévale à une poésie renaissante et n'a donc pas de sens en elle-même⁵⁹⁷. Skrainka radicalise quelque peu cette idée : les développements personnels voire lyriques de Marot sont l'expression d'une libération formelle du cadre allégorique hérité des Rhétoriciens, prolongeant ainsi la lecture de Defaux du rondeau parfait⁵⁹⁸. Pourtant, il apparaît que l'allégorie, le mytique, infléchit autant le biographique qu'il n'est modifié par lui. Quel sens faut-il donc prêter à cette porosité de la biographie au poétique et allégorique, sur les plans thématique et pragmatique ?

AUTOBIOGRAPHIE ET DÉFENSE

Dans *L'Enfer*, Marot ne raconte pas sa vie par passe-temps ou avec des intentions uniquement lyriques : son récit et ses descriptions ont un but rhétorique, que leur longueur et leur

⁵⁹⁵ Cette remarque avait déjà été formulée par Maupeu à propos de *L'Advision Cristine (Pèlerins de vie humaine, op. cit., p. 425-427)*. Berriot-Salvadore propose ailleurs (« La Mutation de Fortune de Clément Marot », dans *Clément Marot. À propos de L'Adolescence clémentine, op. cit. p. 89-101*) un rapprochement entre le *Livre de la Mutation de Fortune* de Christine de Pizan et cette allégorie de Marot, mais son parallèle est thématique (il porte sur le cadre du pèlerinage et le rôle de Fortune) et non structurel (entre autobiographie et allégorie narrative) comme nous souhaiterions le faire à la suite de Maupeu.

⁵⁹⁶ « Sur quelques emprunts de Clément Marot à Jean Lemaire de Belges », art. cité. Tout en relevant des intertextes précis, tel que celui qui unit le vers 379 de Marot (« Où le Soleil non trop excessif est ») aux vers 333-334 de Lemaire (« Mais le soleil, combien qu'il y fut hault, / N'y estoit point excessif ne trop chault »), Frappier souligne aussi que la présence de la seconde *Epistre de l'Amant vert* dans *L'Enfer* est aussi plus générale, et structurelle.

⁵⁹⁷ *Clément Marot : Figure, Text and Intertext, op. cit., chap. 1, « Abstract personification, allegory, mimesis »*, p. 20-34.

⁵⁹⁸ *Letters from Hell, op. cit., p. 62.*

caractère éventuellement plaisant ont tendance à occulter, précisément pour mieux servir la *propositio* du texte. En d'autres termes, Marot évoque son état civil et son enfance moins par lyrisme poétique que parce que ces vers doivent servir un objectif plus urgent et moins noble, tout en le masquant : la défense de Marot face aux accusations. Dans son étude sur l'autobiographie et les allégories narratives, Maupeu⁵⁹⁹ rappelle que dans un chapitre du *Convivio* (I, 2), Dante rejette l'autobiographie comme suspecte : le récit de vie ne s'énonçant que dans le registre démonstratif, le récit de soi sera soit indûment élogieux, soit indiscretement condamneur. Selon le poète toscan, l'autobiographie n'est possible que lorsqu'elle est consacrée à l'édification d'autrui, ou lorsqu'elle répond à une accusation, depuis la prison ou l'exil. Ces deux derniers exemples résonnent singulièrement avec le *corpus* marotique, en particulier épistolaire. Dans *L'Enfer*, il y a bien une morale qui est tirée de la narration allégorique : après avoir décrit la stratégie de Rhadamantus pour que les innocents avouent même les fautes qu'ils n'ont pas commises, Marot met en garde ceux qui pourraient être ainsi condamnés⁶⁰⁰. Mais ce conseil ne regarde pas directement les parties autobiographiques de *L'Enfer* (il précède le discours de Marot) et surtout, il est digressif : « Venons au point » (v. 303) s'empresse de dire le poète avant de reprendre la narration de la scène dans laquelle il prendra la parole pour se présenter. Suivant les impératifs de Dante⁶⁰¹, Clément ne parle de lui-même que pour se défendre, en avançant l'innocuité inscrite dans son prénom et dans ses origines cadurciennes⁶⁰². Maupeu dit à propos de *L'Advision Cristine*⁶⁰³ :

À l'instar de ses prédécesseurs médiévaux, Abélard, Deguileville ou pour remonter plus loin Boèce, l'autobiographie se met en scène comme la réfutation circonstanciée d'une accusation [...].

À la lumière de cette tradition médiévale, on comprend pourquoi quelques éléments autobiographiques sont ainsi mobilisés dans un parcours allégorique en enfer du reste nourri autant des poèmes médiévaux que d'événements contemporains du poète.

⁵⁹⁹ *Pèlerins de vie humaine, op. cit.*, p. 23.

⁶⁰⁰ « Et vous enfants suyvantz mauvaïse vie, / Retirez vous : ayez au cueur envye / De vivre aultant en façon estimée, / Qu'avez vescu en façon deprimée » (v. 289-292).

⁶⁰¹ Il est intéressant de constater que *L'Enfer* de Marot évoque un texte de Dante du point de vue de l'usage rhétorique du discours autobiographique, alors qu'il existe un débat cherchant à déterminer si le poète de Cahors est plus inspiré du chant IV de l'*Enéide* ou de la *Divine Comédie* pour raconter sa catabase (voir les travaux cités ci-dessus de Defaux, Lestringant et Skrainka).

⁶⁰² Dans la seconde *Epistre de l'Amant vert*, le perroquet, face à Minos, dispose d'un avocat ayant une forte autorité pour le défendre et qui n'est autre que Mercure, dieu de l'éloquence. Il n'a donc nul besoin de déployer cette stratégie pseudo-biographique – tout au plus Mercure demande-t-il à Minos « Voy tous ses faitz et sa vië calcule » (v. 255) – et il obtient aisément la « licence » (v. 262) d'aller aux Champs Élysées.

⁶⁰³ *Pèlerins de vie humaine, op. cit.*, p. 456.

Il reste à déterminer en quoi les éléments avancés par Marot peuvent servir sa cause et comment leur torsion fictive, poétique, accroît précisément leur capacité à défendre le poète des accusations à charge contre lui. Le point le plus évident, par lequel il commence son plaidoyer, porte sur son prénom, dont il remotive l'étymologie : « Car tu es rude, & mon nom est Clément » (v. 348). D'une façon presque cratylique, Marot énonce que s'appeler Clément, c'est disposer intrinsèquement de cette vertu qui s'oppose radicalement, et même phoniquement, au rude nom de Rhadamantus⁶⁰⁴. Une leçon d'herméneutique du prénom apporte encore de nouveaux arguments à la décharge du poète :

Clement n'est point le nom de Lutheriste :
Ains est le nom (à bien l'interpreter)
Du plus contraire ennemy de Luther :
C'est le saint nom du Pape, qui accolle
Les chiens d'Enfer (s'il luy plaist) d'une estolle. (v. 350-354)

Encore faut-il que le bourreau, « qui ne sceut oncq' bien orthographier / Ce qui servoit à [le] justifier » (v. 459-460) comprenne les subtilités de l'onomastique marotique... Comme le fait remarquer Claude La Charité⁶⁰⁵, le prénom que Marot proclame lui sert à opposer son identité propre, ses valeurs, aux rôles de victime et de coupable que ses bourreaux voudraient lui donner. Son langage ancré dans la réalité (à travers la comparaison avec le pape) voire poétique (comme le souligne le jeu onomastique) dément leur langage juridique.

La défense de Marot passe ainsi par un système d'oppositions binaires : de même que le prénom du poète est « contraire » à l'esprit de Rhadamantus « comme eae limpide au plus sec element » (v. 347), de même l'évocation édénique de son Midi natal contraste fortement avec la peinture de l'enfer du monde judiciaire. Que ce soit à travers des images hyperboliques et topiques du *locus amœnus* de la fertilité (« Parquoy la terre avec honneur s'y vest / De mille fruicts, de mainte fleur, & plante », v. 380-381) ou encore par l'intertexte lemairien, la description du Quercy est fort peu référentielle et clairement infléchie pour renforcer la défense du poète qui ne saurait être coupable des accusations portées contre lui, ni même appartenir au monde judiciaire dont il découvre les rouages. En tant qu'argument rhétorique servant à la défense de Marot dans le procès allégorique qui lui est fait, non seulement l'autobiographie ne s'inscrit pas en opposition avec ce contexte hautement fictif, mais en outre ses débordements historiques, poétiques,

⁶⁰⁴ Berthon rapproche ce jeu sonore de la rime senée figurant dans le rondeau XVIII à Etienne Clavier : « C, c'est Clement contre chagrin cloué » (*OP1*, p. 142, v. 10). Chaque fois, le poète motive un prénom pourtant attribué de façon fortuite.

⁶⁰⁵ « “Courage et invention” : Marot et le cycle carcéral », dans *Clément Marot « Prince des poètes français »*, *op. cit.*, p. 249-268.

intertextuels se justifient parfaitement : ce n'est pas la vérité détenue dans ces vers qui compte, mais leur propension à servir de preuve dans le cadre d'un discours de genre judiciaire.

Une fois sorti de prison, Marot a lu *L'Enfer* à François I^{er}, qui semble l'avoir apprécié (sinon Clément ne le rappellerait pas dans une autre épître où il cherche justement à se défendre). Ce fait dément le caractère excessivement évangélique et subversif de la pièce, mais il invite aussi à relire le poème comme une œuvre de courtisan, à la gloire du monarque qui était alors, comme le poète, détenu par d'injustes bourreaux à Madrid. La catabase allégorique, à défaut d'être exclusivement morale, sert donc aussi au poète à briller auprès de son futur protecteur. Marot rappelle en effet dans *L'Enfer* qu'il s'attend à quitter le service de Marguerite pour celui de François I^{er} : « quelcque jour viendra / Que la Sœur mesme au Frere [le] rendra » (v. 425-426). Ce projet courtisan était déjà à l'origine du *Séjour d'Honneur* de Saint-Gelais : les épreuves traversées par le poète et la morale qu'il en tire, son départ même de la cour d'Honneur par excès d'ambition et son refuge dans l'ermitage d'Entendement sont en effet autant de preuves qu'il est désormais, en dépit de sa jeunesse, expérimenté et aguerri non seulement pour une nomination à l'évêché de Lyon mais aussi plus généralement, pour la protection qu'il convoite auprès de Charles VIII à titre d'écrivain de cour. La stratégie de Marot est cependant quelque peu différente dans *L'Enfer* : il s'agit moins pour lui de faire ses preuves en tant qu'homme et poète (c'est chose faite avec le *Temple de Cupido*) que de consolider un lien privilégié qui l'unit au roi (avec peut-être l'espoir que celui-ci le libérera⁶⁰⁶).

Pour ce faire, il se constitue un état civil et une enfance idéalisés, mettant en évidence la nécessité de sa vocation de poète de cour. Le jeu de mots entre Marot et « Maro » apparaît pour la première fois sous la plume du poète de Cahors⁶⁰⁷ :

Quant au surnom, aussi vray qu'Evangille,
Il tire à cil du Poëte Vergille,
Jadis chéri de Mecenas à Romme :
Maro s'appelle, & Marot je me nomme,
Marot je suis, & Maro ne suis pas,
Il n'en fut oncq depuis le sien trespas :
Mais puisqu'avons ung vray Mecenas ores,
Quelcque Maro nous pourrons veoir encores. (v. 359-366)

⁶⁰⁶ Marot imagine ainsi devant Rhadamantus ce qui se passerait si François I^{er} était emprisonné avec lui : « Et comme CHRIST, les Ames poulseroit / Hors des Enfers, sans t'en laisser une Umbre : / En ton advis, seroys je point du nombre ? » (v. 442-444)

⁶⁰⁷ Sur les différentes apparitions de cette comparaison dans le *corpus* marotique, voir *supra*, p. 552, n. 88 et 89.

À l’instar de son prénom, Marot « tire » de son nom une étymologie certes fantaisiste, mais lui donne une signification presque cratylique : porter ce patronyme, c’est être destiné à embrasser la carrière de poète, à la nuance près que Marot n’est pas Maro – aveu de modestie, mais aussi revendication d’un projet littéraire propre, d’une *translatio studii* en faveur du français et de la monarchie française. D’ailleurs, dans ces vers, Marot joue aussi de l’homophonie entre la première personne du verbe « être » et du verbe « suivre », pour établir plaisamment et non sans nuances une filiation entre lui-même et le grand poète latin. Si l’on considère que la présence ou non du *t* final de Marot ne peut être entendue dans le discours oral que le poète est alors censé prononcer devant Rhadamantus, et que de toutes façons son « Griffon » (v. 452) ne saura pas orthographier et rendre compréhensible une telle subtilité, il faut en déduire que ce jeu est destiné à un autre public : celui de la cour devant laquelle est lue ce poème, et en particulier le roi, nouveau Mécène, auquel revient le véritable mérite d’une œuvre de qualité.

Dans sa biographie reconstituée, Marot souligne en effet que la poésie est pour lui à la fois naturelle, innée, et acquise, enseignée par des pères encore imprécis. Sa vocation de poète, inscrite dans son nom et dans son lieu de naissance (qui définit son « estre », v. 377), ne se réalise ainsi pleinement qu’à la cour. On a déjà vu comment, à la faveur d’un intertexte lemailrien et du recours plus général aux *topoi* de la description du *locus amoenus*, Marot faisait de son Quercy natal un véritable Parnasse idyllique :

Et en tous temps le Laurier y verdoye
 Pres de la vigne : ainsi comme dessus
 Le double mont des Muses Parnassus [...]. (v. 386-388)

La végétation décrite, comme les autres éléments prétendument autobiographiques, devient rapidement symbolique. Et pourtant, Marot précise immédiatement que ce Parnasse est vide de poètes :

Dont s’esbayer la mienne fantasie,
 Que plus d’Espritz de noble Poésie
 N’en sont yssuz. (v. 389-391)

Berthon fait remarquer que Marot ignore ici toute la tradition de troubadours du Moyen Âge, certainement dans le but d’affirmer sa singularité et son originalité par rapport aux parisiens Villon et Cretin et aux bourguignons Lemaire et Molinet⁶⁰⁸. Cette précision crée également une distinction remarquable avec le paradis de la seconde *Épître de l’Amant vert*, où résonnent les chants des volatiles :

Car les oiseaux de tant diverses plumes
 Diversement ung motet entonnerent
 Et si tresdoux flajolans jargonnerent

⁶⁰⁸ *L’Intention du poète, op. cit.*, p. 268.

Que impossible est noter leurs chansonnettes
Et leurs motetz tant beaux et tant honnestes. (v. 418-422)

Par ce rapprochement incomplet du Quercy avec le Parnasse, Marot indique que sa vocation de poète ne serait qu'imparfaitement réalisée s'il n'était parvenu à la cour, véritable Eden poétique où règne « le Roy François premier du nom, / Dont le sçavoir excède le renom » (v. 405-406). Marot explique en des termes ambivalents son apprentissage poétique dans cette cour de France :

Là, où depuis me suis tant pourmené,
Que j'oublai ma langue maternelle,
Et grossement apprins la paternelle
Langue Françoisse es grands Courts estimée :
Laquelle en fin quelcque peu s'est limée [...]. (v. 400-404)

Littéralement, il faut comprendre que Marot a délaissé l'usage de la langue d'oc du Quercy – la « langue maternelle » – pour celle de la cour, le dialecte d'Île-de-France : la « langue paternelle », que Marot désigne ainsi non sans sourire de la remotivation d'une expression figée, comme le rappelle Berthon⁶⁰⁹. Il reste que l'adjectif « paternelle » renvoie aussi, biographiquement, à Jean Marot, également à la cour (du reste originaire de Caen et donc étranger à la langue d'oc) par opposition à une enfance peut-être passée auprès de la mère. Jean apparaîtrait ainsi déjà, au détour d'un jeu de mots, comme le précepteur qu'il sera dans l'épître XXIV de *La Suite* ou l'*Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, et Robin*. Ainsi la mère incarnerait la nature innée de poète chez Clément, tandis que le père serait en charge du volet culturel, acquis. Or Clément n'a que « grossement » appris la « langue paternelle », langue de la cour mais peut-être aussi langue poétique. D'un point de vue rhétorique, le poète fait de la singulière humilité de sa poésie moins une recherche qu'un défaut d'apprentissage – ce qui est une *captatio benevolentiae* topique. D'un point de vue esthétique, le fils annonce déjà qu'il ne suivra qu'imparfaitement les conseils de son père : reconnaissant son enseignement, il n'en est toutefois pas la reproduction. Qu'elles soient vraies ou non, ces allusions biographiques reflètent une véritable pensée de la poésie et du métier de poète. Le parcours géographique et chronologique de Marot de Cahors à la cour se fait un pèlerinage poétique, montrant, sans se soucier de la vérité, l'accomplissement d'une vocation et la création d'une esthétique unique, marquée par l'humilité par rapport au projet des Rhétoriciens, mais aussi par une proximité inégalée avec le roi protecteur.

En effet, à la cour, Marot devient non seulement véritablement poète, mais aussi pleinement dévoué au service de François I^{er}, jusqu'au mimétisme. Les deux hommes sont en effet enfermés au même moment (quoique pour des raisons fort différentes). Jacques Berchtold a déjà analysé en

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 234.

quoi cette situation suppose une torsion significative au traitement de l'intertexte virgilien⁶¹⁰. Nous voudrions insister sur le fait que cette coïncidence biographique favorise, à la fin du poème, un déplacement des plaintes et condamnations du poète envers les mondes judiciaires et carcéraux vers de semblables plaintes et condamnations cette fois émises au nom du roi. Marguerite, qui ne se soucie pas de son poète mais de son frère, emblématise ce virage pris *in fine* par *L'Enfer* :

Mais tu voys bien (dont je lamente, & pleure)
Qu'elle s'en va (helas), & je demeure
Avec Pluton, & Charon nautonnier :
Elle va veoir ung plus grand prisonnier.
Sa noble mere ores elle accompagne
Pour retirer nostre Roy hors d'Espagne [...]. (v. 433-438)

Marot comprend ce que peut endurer François I^{er}, il le retranscrit dans une pièce allégorique et élogieuse pour le monarque, qui est traité en coupable par d'injustes bourreaux et ne peut se défendre. Le système carcéral français est aussi prétexte à la dénonciation des conditions de détention du roi à Madrid⁶¹¹. En somme, l'effacement de Clément Marot derrière toutes les significations historiques et poétiques de son nom ainsi que la réduction de son Quercy à un souvenir littéraire du Parnasse à peine comparable à celui de la cour permettent de faire du sujet un exemple d'une trajectoire, d'un accablement, dans lequel le roi pourra se reconnaître, tout en son honneur. On retrouve là la fonction exemplaire, édifiante de l'autobiographie autorisée par Dante et telle qu'elle se présente dans l'œuvre de Christine de Pizan : sans être véritablement un exemple à imiter, Marot offre néanmoins un témoignage riche de lectures, au demeurant suffisamment personnel pour servir de miroir à l'expérience du roi, et le soutenir, le louer malgré l'épreuve subie⁶¹².

⁶¹⁰ « *L'Enfer* : les enjeux d'une transposition mythique », dans *Clément Marot « Prince des poètes français »*, *op. cit.*, p. 627-643.

⁶¹¹ Détention d'autant plus rude que le monarque s'attendait à être libéré peu après Pavie, moyennant une rançon, et non à être déplacé jusqu'à Madrid. Une fois encore, le traitement détourné et personnel de cet épisode politique par Clément contraste avec les analyses historiques de Bouchet.

⁶¹² Une autre hypothèse, qui n'exclut pas la lecture qui vient d'être faite, entendrait dans la défense et les plaintes du fils Marot celle des enfants royaux, dont le poète rappelle qu'ils sont amenés à Madrid afin d'être échangés avec François I^{er} : « S'ainsi estoit, & la mere, & la fille / Retourneroient, sans qu'Espagne, & Castille, / D'elles receust les filz au lieu du pere » (v. 445-447).

- **L'épître XXIV de *La Suite***

Publiée pour la première fois en 1533 en tête des *Deux beureux Voyages de Genes & Venise* de Jean Marot, cette épître « Au Roy » date pourtant de 1527⁶¹³. Alors que Jean Marot vient de mourir et que Clément prend ses fonctions auprès de François I^{er}, le poète déplore l'oubli de son inscription dans les états de la cour, si bien qu'il ne peut recevoir ses gages. Il demande dans cette épître à recevoir l'argent correspondant au poste que le roi lui a promis. Il s'agit donc d'un poème de requête, dans lequel le récit autobiographique reconstitué de Clément ne sert plus une défense mais un autre discours relevant du délibératif : la justification d'une demande. Si dans *L'Enfer* la langue et la poésie de la cour de France sont un seul « bien » (v. 407) acquis par le poète, dans cette épître « Au Roy » Clément accuse la scission du « bien Spirituel » (v. 97), c'est-à-dire l'art poétique hérité du père, et du « temporel » (v. 98), qui désigne les revenus que François I^{er} versait pour récompenser cet art, mais dont Clément n'a pas pu hériter, contre la volonté du roi, parce que ses secrétaires ont commis un oubli. Par le récit des derniers mots de Jean, Clément entend souligner sa conformité avec la poétique du père, montrer qu'il a suivi ses conseils, et ainsi encourager le roi à appuyer cette continuité d'un point de vue économique. La scène où le vieillard tient la main droite de son fils pour lui transmettre ses dernières volontés est trop idéale ou topique pour être lue comme une véritable retranscription. Mais surtout, la prosopopée de Jean s'adresse à un fils qui n'a pas encore pris « le droict chemin du service des Princes » (v. 70), alors que Clément en 1527 est depuis près de dix ans le poète de Marguerite, sœur du roi, et il a déjà écrit maintes fois en l'honneur de François I^{er}. Une fois dénoncé ce « gros mensonge⁶¹⁴ », il convient d'examiner en quoi la réalité transformée sert la fin rhétorique du poème.

Contrairement à *L'Enfer*, il est difficile de proprement parler d'allégorie dans l'épître XXIV de *La Suite*, avec laquelle l'autobiographie viendrait brouiller ses frontières pour enrichir son sens. Toutefois, la qualification systématique du père en « bon vieillard » – personnage traditionnel des pèlerinages allégoriques, que l'on retrouve notamment à la fin de la *Concorde des deux langages* dans les traits de « Labeur historiien⁶¹⁵ » ou dans l'allégorique « Epistre du Despourveu » sous le nom de « Bon Espoir » – invite encore à lire les éléments prétendument biographiques, et même familiaux, des poèmes de Clément moins comme des réminiscences lyriques que comme la mise

⁶¹³ Voir Berthon, *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 98-107. Il y corrige Defaux (dans « “Effacer Jean, & escrire Clement” : une douloureuse (et double) affaire de succession », art. cité), pour qui cette épître a été rédigée à partir de 1532 car elle n'a pas été publiée avant.

⁶¹⁴ Expression de Cornilliat, qui s'intéresse également au sens de cette mise en scène dans « Clément Marot et le “noble Art Poétique”, ou la preuve par le père », art. cité, repris dans *Sujet caduc, noble sujet : la poésie de la Renaissance et le choix de ses « arguments »*, *op. cit.*, p. 960-965.

⁶¹⁵ Celui-ci est un « bon ancien viellart » (*La Concorde des deux langages*, *op. cit.*, p. 45, l. 300) et se présente, comme celui de l'« Epistre du Despourveu », « à tout une barbe longue et blanche » (p. 44, l. 256-257).

en scène consciente d'un parcours poétique qui exploite çà et là quelques biographèmes – ce que l'existence d'un père poète rend particulièrement aisée.

Comme on l'a déjà souligné, l'enjeu pour Clément, lorsqu'il hérite du poste de Jean à la cour du roi, est de prouver que son talent poétique est à la hauteur de son nom, et que cette succession n'est pas indue. La difficulté (certes accidentelle) à obtenir ses gages est pour Clément le signe qu'il doit justifier non seulement son salaire, mais aussi sa légitimité à occuper le poste de son père. Le premier point est assez simple à argumenter. François I^{er} a promis, et sa parole de nature royale ne peut être que performative :

Or si le cueur, que j'ay de prendre soing
A vous servir, si ceste Charte escripte,
Ou du deffunt quelcque faveur petite
Ne vous esmeut (ô Sire) à me pourveoir,
A tout le moins vous y vueille esmouvoir
Royal promesse, en qui toute assurance
Doibt consister. (v. 86-92)

Tout autre argument s'efface devant celui de la parole royale. Quant au second point, Clément le développe à travers la prosopopée de Jean. Le « bon vieillard » y expose une à une les étapes de la « voye d'honneur » (v. 114) qu'il promettait à son fils dans l'« Epistre du Despourveu ». Or, dans l'épître XXIV de *La Suite*, les injonctions du père se superposent remarquablement avec l'ordre des poèmes du début de *L'Adolescence clémentine*, faisant de cette suite de pièces liminaires le témoin d'un apprentissage poétique, d'un parcours prenant rétrospectivement sens, menant le jeune écrivain jusqu'au « service des Princes ». En effet, le « bon Vieillard » conseille en premier lieu :

Tu pourras traduire les Volumes
Jadis escriptz par les divines Plumes
Des vieulx Latins, dont tant est mention. (v. 57-59)

Clément s'est conformé à ce conseil en traduisant la Première Églogue de Virgile, *Le Jugement de Minos* de Lucien (par le truchement d'une traduction de Miélot), *Les Tristes vers de Philippe de Béroalde*, et enfin *L'oraison contemplative devant le crucifix* (à partir de l'*Ennea ad ospitalem Christum* de Nicolas Barthélemy de Loches). *Le Temple de Cupido* et dans une moindre mesure l'*Epistre de Maguelonne*, bien que n'étant pas des traductions, sont des réécritures de textes antiques et médiévaux qui témoignent d'un détachement progressif de la traduction pour la production personnelle. De plus, l'églogue « païenne » de Virgile laisse place aux textes chrétiens de Béroalde ou Barthélemy de Loches, ainsi qu'à la morale chrétienne du désespoir de Maguelonne qui s'en remet à Dieu au lieu de se suicider « Comme Dido », d'après le rentrement du rondeau final. Dans l'épître « Au Roy », Marot fils se conforme rigoureusement aux impératifs formulés par son père :

Après tu peulx de ton invention
Faire quelcque Œuvre pour jecter en lumiere :
Dedans lequel en la Feuille premiere
Doibs invocquer le nom du tout puissant [...]. (v. 60-63)

Enfin, une fois ces poèmes préparatoires et ces devoirs de conscience accomplis, le poète pourra chercher « proffit » et « honneur » (v. 68) en se mettant au service d'un prince :

Puis descriras le bruit resplendissant
De quelque Roy, ou Prince [...]. (v. 64-65)

Au début de *L'Adolescence clémentine*, cela fait écho à l'« Epistre du Despourveu » par laquelle Marot entre au service de Marguerite. C'est pour elle, ensuite, qu'il décrit la campagne en Hainaut de François I^{er} (épîtres III et IV), remplissant un rôle d'historiographe de cour traditionnel. Enfin, Jean mourant presse son fils d'adresser au roi une composition sécurisant sa succession au titre de poète de cour :

Va donc à luy, car ma fin est présente,
Et de ton faict quelcque Œuvre luy presente,
Le suppliant, que par sa grand douleur,
De mon estat te fasse successeur. (v. 73-76)

Le « bon Vieillard » évoque-t-il ici *Le Temple de Cupido*, une des premières œuvres originales de Clément présentée au jeune couple royal ? Ou bien fait-il référence à la présente épître, composée dans l'urgence d'une erreur administrative interrompant la succession entre père et fils ? Si tel est le cas, la prosopopée de Jean dédouane Clément de l'audace d'adresser une requête au roi, ce qui est un élément d'importance dans le cadre d'une requête d'argent, *a priori* non honorable. Quoiqu'il en soit, cette hésitation remet en lumière le décalage chronologique entre la mort de Jean et les premières œuvres de Clément qu'il présente à l'état de projet seulement, comme si le plus jeune Marot voulait précisément insister sur la dimension fictive, parabolique et poétique, de cette prosopopée.

En donnant ainsi un sens téléologique aux premières pièces de *L'Adolescence clémentine*, conçues depuis le début pour entrer au service de François I^{er}, Clément motive plus que jamais sa position à la cour du roi⁶¹⁶ : c'est non seulement un projet de longue date, mais il est en outre conforme aux dernières volontés du défunt – quitte à antidater lesdites volontés. Cette

⁶¹⁶ Olivia Rosenthal parvenait à une conclusion semblable, sur le rôle de l'épître XXIV comme clé de voûte d'une carrière et d'une œuvre, dans « Clément Marot, une poétique de la requête » (*Clément Marot « Prince des poètes français », op. cit.*, p. 283-299) en analysant l'ordre des épîtres XIV à XXIV de *La Suite* de 1538. Celui-ci n'est pas chronologique, puisque dans l'épître XXIV le jeune poète vient d'obtenir un titre du roi qu'il a déjà dans les pièces XIV, XV et XVII. Selon Rosenthal, ce décalage doit se comprendre comme la recherche de la coïncidence entre le nom social (celui de Jean Marot, qui fait naturellement succéder Clément à la cour du roi) et le nom poétique (propre à Clément). Le point d'origine, la mort de Jean, devient le point vers lequel tend le poète, d'où sa place finale.

prosopopée invite à relire le début de *L'Adolescence clémentine* comme la mise en scène d'une vocation. Par un singulier renversement, alors que dans l'épître XXIV le récit autobiographique de la mort de Jean est clairement fictionnel, dans la traduction de la première églogue de Virgile, à la faveur de cette relecture exemplaire du parcours poétique de Clément par le « bon Vieillard », la fiction pastorale du poète latin prendra une coloration étrangement biographique, quand Marot sera exilé après l'affaire des placards.

La question de la vérité du contenu des propos de Jean vaut donc bien moins que l'image du parcours poétique de Marot qui transparait et qui ressemble fort aux pèlerinages des Rhétoriciens, tel celui de Saint-Gelais où le poète est à la recherche de l'écriture et du crédit qui lui permettront d'accéder au service de Charles VIII, ou de celui de la *Concorde des deux langages* où la découverte, *in fine*, de l'écriture propre au français se fait chez un « bon Vieillard ». Pour reprendre l'analyse de Maupeu à propos du *Pèlerinage de Vie humaine* de Deguileville (et en particulier de sa deuxième rédaction, en 1355) :

L'énoncé autobiographique n'est pas traversé d'un réel qui lui préexisterait : il relève d'une stratégie d'exposition de soi qui s'inscrit dans le cadre général d'une poétique. (p. 12)

Bien qu'il ne fasse aucun doute dans cette épître « Au Roy » que le « bon vieillard » soit Jean Marot (contrairement à l'« Epistre du Despourveu », où cette figure paternelle restait suffisamment vague pour y entrevoir aussi Cretin), le fait de le réduire à une voix d'outre-tombe et de l'ouvrir ainsi à la personnification allégorique du savoir poétique et du guide, grâce à son masque de « bon vieillard », permet de renforcer l'autorité de ses conseils et de sa lecture rétrospective des premières œuvres de *L'Adolescence clémentine*. En effaçant l'excès de référentialité de cette scène autobiographique, les vérités révélées ne sont ainsi plus limitées par une expérience ou une argumentation personnelle⁶¹⁷ : le parcours de Clément devient un pèlerinage exemplaire, non parce qu'il a la prétention de s'ériger en modèle, mais parce qu'un guide allégorique sanctionne ce remarquable mimétisme entre les œuvres du jeune poète et le « droict chemin du service des Princes⁶¹⁸ ».

Par conséquent, quand le fils Marot écrit : « Et ne falloit, Sire, tant seulement, / Qu'effacer Jan, & escrire Clement » (v. 21-22), il cherche résolument, pour toucher les gages du poste dont il

⁶¹⁷ Ce point est développé par Christine Reno et Liliane Dulac dans leur introduction du *Livre de l'advison Cristine*, *op. cit.*

⁶¹⁸ Dans l'épître XXIV, on peut aussi souligner la conformité des œuvres de Clément, de sa carrière ainsi reconstituée jusqu'à son apogée au service de François I^{er} avec le développement d'une littérature nationale, qui acquiert ses lettres de noblesse par les traductions des grands auteurs et par la création de chefs-d'œuvre directement issus du « bruit resplendissant / De quelque Roy, ou Prince, dont le nom / Rendra ton Œuvre immortel de renom » (v. 64-66). Une fois encore, le pèlerinage de la vie marotique se fait poétique.

vient d'hériter, à montrer tout ce qu'il a de commun avec son père, à la seule exception de son prénom. Pourtant, Defaux ou Monferran⁶¹⁹ se sont emparés de ces vers pour mettre en valeur, au contraire, le fait que Clément proclamerait sa singularité en « effa[ç]ant Jan » pour « écrire Clément ». Ces deux lectures sont les deux faces d'une même médaille : Clément met en scène, par la prosopopée du « bon vieillard », tout ce qu'il doit à son père (ce qui justifie, d'un point de vue rhétorique, sa demande d'argent) et qui ne saurait être résumé en quelques vers, et en même temps il revendique de ne pas en être la copie conforme, d'avoir une légitimité propre pour occuper la fonction offerte par François I^{er}. Cette dialectique s'inscrit dans un autre décalage au cœur de la genèse de ce poème, écrit en 1527 mais publié en 1532 en tête d'un recueil d'œuvres historiographiques du père. Pourquoi Clément réaffirme-t-il sa conformité à la poésie du père à l'orée d'un recueil dont il a peu pratiqué le genre, et dans une pièce de requête familière, qui constitue sa propre marque de fabrique ? Un élément de réponse consisterait à rappeler en quoi ces poèmes familiers adressés au roi ou aux Grands, dans lesquels Clément évoque la vie culturelle animée de la cour de France, remplacent précisément des récits de bataille perçus comme guère plus glorieux. On retrouve donc un subtil mélange de continuité (dans l'esprit) et de singularité (dans la lettre). Dans son article « Clément Marot et le “noble Art Poétique” », ou la preuve par le père », Cornilliat le formule en d'autres termes :

Clément profite d'une promesse royale et de l'écart accidentel – mais qu'il rend symbolique – qui sépare cette promesse de sa réalisation, pour mettre en évidence sa propre existence « spirituelle » de poète, en retouchant poétiquement l'image de son père ; et ce, à l'orée d'une publication qui exhume un triomphe de l'« Art » précédent, de l'art *poétique* et *historial* de Jean tel que Louis XII en usait. [...] On peut penser que l'enjeu majeur de l'épître n'est pas seulement d'assimiler symboliquement l'art du père à l'art du fils en réécrivant l'histoire de la filiation, mais aussi de marquer implicitement leur différence rhétorique réelle, telle qu'elle se manifeste, en particulier, lorsqu'on s'adresse *au Roy* : l'un raconte la grande histoire et l'autre non ; et c'est celui qui ne la raconte plus qui a les moyens de repeindre la petite histoire de son père [...]. (p. 205)

En racontant sa petite histoire, Clément donne sens à sa filiation, son parcours poétique et même ses traductions et œuvres encomiastiques de jeunesse. Ce contexte de première publication de l'épître XXIV, comme le souligne Cornilliat, se comprend dans la dialectique du semblable et du différent qui opère dans toute filiation, biologique ou intellectuelle, et que Clément n'a de cesse de rappeler.

⁶¹⁹ Voir Gérard Defaux, « “Effacer Jean, & écrire Clément” : une douloureuse (et double) affaire de succession », art. cité, et Jean-Charles Monferran, « Père et fils dans l'*Adolescence Clémentine* : “Effacer Jean et écrire Clément” », art. cité.

- ***L'Églogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin***

Écrite en 1539, cette églogue mêle de façon plus vertigineuse que jamais fiction pastorale et autobiographie. Même si ce poème n'est pas allégorique, la narration bucolique et sa porosité avec la biographie du poète laissent encore la possibilité d'analyser ce récit de vie reconstituée comme prétexte d'une rhétorique argumentative ou incarnation d'un discours édifiant sur la poétique de Clément, comme dans *L'Enfer* ou l'épître XXIV de *La Suite*⁶²⁰. Sous les traits de Robin, Clément raconte comment son père Janot lui a enseigné la poésie pour qu'il devienne à son tour un berger au service du grand dieu Pan. Mais le fils n'a pas pris le même soin que le père à mettre quelques richesses de côté, si bien qu'il se retrouve démuné quand la vieillesse arrive : c'est pourquoi il finit son églogue en demandant à Pan/François I^{er} de lui octroyer une maison⁶²¹, qui préservera son troupeau du froid et lui permettra de chanter à nouveau. À l'instar de l'épître « Au Roy » de *La Suite*, les évocations autobiographiques qui affleurent sous le voile de la pastorale – dont les images de l'innocence et de la simplicité sont fort goûtées dans les cours aristocratiques à en croire Griffin⁶²² – servent en premier lieu de justification pour une requête. Pourtant, il ne s'agira pas de lire cette pastorale comme une vaste métaphore de la vie réelle de Clément commodément résumée et organisée par l'image des saisons (le printemps de la jeunesse, l'été de l'épanouissement poétique, l'automne de l'inquiétude et l'hiver qui arrive mais que le poète démuné pourrait bien ne pas traverser), qui serait pleinement compréhensible seulement par quelques proches du poète ou lecteurs élus – comme le fait Defaux dans ses notes⁶²³.

⁶²⁰ Le mythe allégorique et la pastorale se rencontraient déjà dans la fiction autobiographique de *L'Enfer*. En effet, après avoir désigné la famille royale au moyen des noms de divinités ayant leur fonction (Jupiter, Pallas, Cybèle, v. 316-323), Marot évoque les autres Dieux ou personnages mythologiques qui le connaissent sans que l'on puisse les rattacher à des personnages éminents en vertu d'une lecture à clefs (v. 326-330). Avec Pan et son épouse Églé (v. 331-332) l'énumération des soutiens de Marot se fait pastorale et inclut Galathée et Tityre (v. 334-336), personnages tirés des *Bucoliques* de Virgile.

⁶²¹ Cette requête, comme le signale Berthon (*L'Intention du poète, op. cit.*, p. 190), s'inscrit dans l'idée qui se développe à la Renaissance que l'écrivain a besoin d'une maison d'artiste, d'une retraite calme où composer. Cretin avait aussi exprimé son *tadium curium* – motif récurrent depuis le *curial* d'Alain Chartier, selon Zumthor (*Le Masque et la Lumière, op. cit.*, p. 54) – dans ses lettres familières écrites depuis Vincennes et demandant des nouvelles de la cour. Clément se montre également critique envers une cour médisante et cupide, en vertu de *topoi* qui ne sont en rien subversifs à l'égard du roi, dans l'épître « A ung sien amy » (OP2, p. 703-705) ou l'épigramme XIX (OP1, p. 266-268), comme le relève Griffin (*Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice, op. cit.*, p. 170-171), poèmes auxquels on peut ajouter la critique des courtisans nommés dans la première version de l'épître « Au Roy, pour avoir esté desrobé » (OP1, variantes p. 721). Berthon fait aussi le point sur « le “Discours de la cour” marotique » dans *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 205-209.

⁶²² *Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice, op. cit.*, p. 30.

⁶²³ OP2, notes p. 813.

Au contraire, la pastorale possède une longue tradition depuis Virgile, que Marot réécrit ici abondamment. C'est aussi un genre où se pratiquent volontiers les biographies allégoriques, de sorte que l'on se demandera quel sens Marot donne à sa vie de poète en investissant ce genre de ses propres biographèmes. Il est depuis longtemps établi que, dans cette églogue, Clément emprunte ses mots à Lemaire pour décrire sa jeunesse⁶²⁴. Ses activités de plein air sont de toute évidence inventées, calquées sur le modèle de l'enfance de Pâris dans les *Illustrations* :

Sur le printemps de ma jeunesse folle,
 Je ressemblois l'Arondelle, qui volle,
 Puis ça, puis là : l'age me conduisoit
 Sans peur, ne soing, où le cueur me disoit.
 En la forest (sans la crainte des Loups)
 Je m'en alloys souvent cueillir le houx,
 Pour faire gluz à prendre oyseaux ramaiges,
 Touts differents de chants, & de plumaiges :
 Ou me souloys (pour les prendre) entremectre
 A faire brics, ou caiges pour les mectre.
 Ou transnouoys les rivieres profondes,
 Ou r'enforçoys sur le genoil les fondes.
 Puis d'en tirer droict, & loing j'apprenoy
 Pour chasser Loups, & abbatre des noix.
 O quantes foys aux arbres grimpe j'ay
 Pour desnicher ou la Pis, ou le Geay,
 Ou pour jecter des fruitz jà meurs, & beaulx
 A mes compaigns, qui tendoyent leurs
 [chappeaulx.
 Aulcunesfoys aux montaignes alloye,
 Aulcunesfoys aux fosses devalloye,
 Pour trouver là les griffes des Fouynes,
 Des Herissons, ou des blanches Hermines :
 Ou pas à pas le long des buyssonnetz
 Alloys cherchant les nids des Chardonnetz,
 Ou des Serins, des Pinsons, ou Lynottes.
 (*Eglogue au Roy*, v. 15-39)

[...] en esmouvant ses freres et compaignons
 ou à aller cueillir les houx piquans en la forest,
 pour faire du gluy à prendre les petis oiselets
 ramages, vestuz de diverses couleurs, de
 plumettes, ou à tistre filetz pour les decevoir
 en chantant, ou faire cages pour les garder et
 nourrir. Aucunesfois luy et eux grimpoient sur
 les hauts arbres pour desnicher les pies, les
 chauvettes, les jays et les coqus. Ou ilz
 alloient tout coyement parmi les humbles
 buissonnets chercher les nyz des chardonnetz
 et des lynottes. Ou autresfois ilz surmontoient
 les dengeureux rochers aguz et mal rabotez,
 pour trouver les gistes et tanieres des
 escuireaux faitiz, des belles martres, des
 fouynes, jenettes, herissons, et blanches
 herminettes, et emportoient leurs faons avec
 eux. [...] Autresfois il montoit legerement sur
 les fructueux arbres en la saison, et jettoit à ses
 compaignons des rouges cerisettes, mesples,
 sorbes, cornilles, franchises meures, chastaignes,
 caroubles, pignolles, noisettes, et maintes
 autres sortes de fruits agrestes dont la region
 abonde : et puis il les menoit baigner au fleuve
 Xanthus [...]. (*Illustrations*, t. I, p. 151)

Cette mise en vers à peine recomposée des *Illustrations* – parmi d'autres intertextes, et parmi la foule de personnages topiques de la pastorale ou des allégories morales tel que, à nouveau, le « bon vieillard » (v. 63) – révèle la façon dont le poète interprète les aléas de son existence et de sa

⁶²⁴ Sur ces intertextes entre les *Illustrations* de Lemaire et l'églogue de Marot, voir Jean Bayet, « La source principale de l'églogue de Clément Marot "Au Roy sous les noms de Pan et Robin" », art. cité ; Gustave Charlier, « Sur l'enfance de Marot », art. cité ; Jean Frappier, « Sur quelques emprunts de Clément Marot à Jean Lemaire de Belges », art. cité ainsi que le complément d'Adeline Desbois dans *L'histoire écoutée aux portes de la mythologie : l'écriture du mythe troyen autour des Illustrations de Lemaire de Belges*, op. cit., p. 481. Leurs repérages incluent des réécritures évidentes (que nous analyserons en leur place) ainsi que des similitudes qui s'expliquent sans doute essentiellement par le fait que les deux auteurs puisent dans un imaginaire pastoral commun.

carrière (départ du Quercy, apprentissage des lettres avec un père poète, maladie, précarité, exil) à l'aune de ses modèles littéraires, afin d'en faire un parcours significatif, un pèlerinage édifiant⁶²⁵, sinon moral, du moins poétique : contrairement au grand modèle du *Pèlerinage de Vie humaine* et à l'instar des allégories de Christine de Pizan, le poète de Cahors décrit moins sa naissance à la vertu qu'à l'écriture – une écriture incertaine, qui repense sans cesse ses objectifs et ses moyens. De telles références littéraires laissent donc peu de place à la confiance personnelle⁶²⁶ mais ne l'annulent pas complètement : elles invitent à cependant à étudier la manière dont ces biographèmes sont réinvestis dans l'exemplarité d'un pèlerinage poétique, où la vie du poète se fond avec l'avènement d'une écriture, dont il expose en outre les principes. Ceux-ci, comme on va le montrer, sont marqués par la question de l'héritage : celui du père, à qui il doit le savoir-faire du métier de poète de cour même s'il entend transformer la profession ; celui des grands poètes de Virgile à Lemaire, dont les tentatives d'imitation caractérisent sa poétique toujours en mouvement ; et enfin l'héritage qu'il pourrait à son tour transmettre, à ses pairs ou ses « troupeaulx » (v. 225).

DE LA REQUÊTE AU MANIFESTE POÉTIQUE : L'HÉRITAGE DU PÈRE

Résumée à sa plus brève *propositio*, l'*Eglogue au Roy* est une requête adressée à François I^{er} portant sur une maison hors de la cour, afin que le poète puisse y protéger ses enfants⁶²⁷. Afin d'appuyer cette demande, Clément rappelle qu'il est le fils de Jean, serviteur zélé de François I^{er} jusqu'à sa mort, lequel a déjà été récompensé par le roi : le fils sollicite la même faveur. En même temps, il met à distance cette succession poétique en précisant, sous forme d'*anteoccupatio*, que sa négligence ne lui a pas permis d'hériter des biens de son père ou de les faire fructifier, d'où sa précarité actuelle. De nouveau, l'autobiographie de Clément, et en particulier l'évocation de son père, est constituée et utilisée à des fins rhétoriques, mais une fois encore cette argumentation est dépassée par une réflexion sur le métier de poète, en particulier de cour, que Clément formule avec et contre l'exemple paternel.

Durant « le printemps de (sa) jeunesse folle » (v. 15), le fils Marot s'efforce de montrer tout ce que son choix d'une carrière poétique doit aux efforts paternels, tout en amorçant une réflexion sur sa vision personnelle du rôle du poète et de la poésie, qui diffère de celle du père.

⁶²⁵ Le motif du pèlerinage apparaît aux vers 171-174 : « Le blond Phebus, qui me voyt, & regarde, / Si l'espeuseur de ce boys ne l'engarde : / Et qui m'a veut traverser maint Rochier, / Et maint torrent pour de toy approcher. »

⁶²⁶ Comme le remarquait déjà Berthon dans « Clément Marot et la tentation biographique », art. cité

⁶²⁷ Defaux hésite sur la nature rhétorique de ce texte, dans lequel il voit peut-être aussi un remerciement, une fois que le don de la maison du Clos-Bruneau a été accordé (*OP2*, notes p. 813). Nous pensons que ces remerciements sont anticipés à la fin de la requête de Clément.

Tout d'abord, il reprend la genèse de sa vocation poétique, en plaçant ses dispositions naturelles avant le travail du « bon Janot » :

Si ne sçauroys bien dire, ne penser,
Qui m'enseigna si tost d'y commencer,
Ou la nature aux Muses inclinée,
Ou ma Fortune, en cela destinée
A te servir : si ce ne fut l'ung d'eulx,
Je suis certain, que ce furent tous deux. (v. 43-48)

La « nature », c'est la *natura* de poète, que Clément sans aucun doute hérite de Jean ; la « Fortune » qui le pousse au service du roi, c'est ce même père soucieux de la carrière de son fils (tel qu'il apparaît dans l'épître XXIV de *La Suite*), mais Clément explique quelques vers plus haut qu'il a fait seul ses premières « nottes » (v. 40). Il place en premier lieu sa « nature », qui l'a poussé à composer ses premiers chants et qui est rapidement relayée par l'apprentissage aux côtés de son père, qui s'étend sur bien plus de vers, conformément à la pensée de la Renaissance selon laquelle le talent naît de la nature mais doit impérativement être informé des règles de l'art pour pouvoir être exploité⁶²⁸.

La poésie est en partie naturelle à Clément – une nature qu'il partage avec son géniteur – mais il s'étend plus longuement encore sur le rôle essentiel de ce dernier dans sa formation du poète. Pour cela, il reprend les modalités de sa vocation littéraire autour de la tripartition *natura, doctrina et usus* :

Et me souvient, que bien souvent aux Festes
En regardant de loing paistre noz bestes,
Il me souloit une leçon donner,
Pour doucement la Musette entonner,
Ou à dicter quelcque chanson ruralle
Pour la chanter en la mode pastoralle.
Aussi le soir, que les troupeaulx epars
Estoyent serrés, & remis en leurs parcs,
Le bon vieillard apres moy travailloit,
Et à la lampe assez tard me veilloit,
Ainsi que font leurs Sansonnetz, ou Pyes
Aupres du feu bergeres accropyes. (v. 55-66)

⁶²⁸ Sur cette question, voir notamment Jean Lecoïnte, *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*, notamment p. 13 : à la suite d'Horace et de Quintilien, la Renaissance se caractérise par une place importante de la nature dans la création, de ce qui est inné, quoique l'acquis et le travail soient toujours devant. Cette idée, relayée par Boccace, apparaîtra encore dans les arts poétiques de Du Bellay (*Deffence, et illustration de la langue françoise*, *op. cit.*, livre premier, chapitre III) ou Peletier (*Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, premier livre, chapitre II), qui soutiennent ainsi une tendance à reléguer Marot dans la nature, précisément, de son simple « naturel ». Voir aussi les « remarques sur l'éthos pastoral marotique » de Noirot, « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 93-106.

Jean Marot se présente ainsi comme un maître de poésie, le premier que Clément connut au moment où sa vocation apparut : pour attendue qu'elle soit, cette image est inédite dans le *corpus* des mentions de son père par Clément, qui le montrait plus comme un soutien que comme un véritable maître. Ses fréquentes « leçons » de poésie relèvent de l'apprentissage de la *doctrina*. Celle-ci s'étend à tout savoir – pas seulement poétique – conformément à ce que Clément revendiquait dans l'épître « Au Roy, du temps de son exil à Ferrare⁶²⁹ », mais aussi conformément à la leçon du père putatif de Pâris dans les *Illustrations* :

J'apprins les noms des quatre parts du monde,
 J'apprins les noms des ventz, qui de là sortent,
 Leurs qualités, & quels temps ilz apportent :
 Dont les oyseaulx saiges devins des champs
 M'advertyssoient par leur volz, & leurs chants.
 J'apprins aussi allant aux pasturages
 A éviter les dangereux herbages,
 Et à congnoistre, & guerir plusieurs maulx,
 Qui quelquefois gastoyent les animaulx
 De noz pastiz [...].
 (*Eglogue au Roy*, v. 124-133)

Encores devez vous tant savoir de philosophie naturelle, que vous ayez notice de la qualité de tous les vents, procedans des quatre parties du monde : C'estasavoir Orientale, Occidentale, Meridionale et Septentrionale : Dont les uns sont enclins à causer niebles pluviales, et coruscations tempestueuses : Et les autres à clarifier la region aërine. Les aucuns tendent à chaleur, les autres à froideur, et les autres à attrempance. Laquelle differente congnoissance vous est souverainement necessaire en toutes les saisons de l'an. Ainsi sermonnoit au jeune Paris et à ses autres enfans, le bon vieillard plein d'affection benivoile, en les encourageant à ce noble labeur : et outre ce leur enseignoit les signes et les remedes de diverses maladies qui molestent et malmainent les bestes de toutes especes. Et principalement leur monstroient comment ilz devoient fouyr le pasturage des mauvaises et venimeuses herbes ameres et dangereuses. (*Illustrations*, t. I, p. 151)

Comme le fait remarquer Berthon⁶³⁰, l'apprentissage des connaissances universelles rapproche moins Marot de la poésie orphique (comme ce sera le cas pour la Pléiade) qu'elle ne fait valoir le côté bucolique de l'enfance, par l'emprunt au discours d'un autre « bon vieillard », celui des *Illustrations*. Le Parnasse n'affleure guère derrière l'Arcadie. Pour Preisig, Marot n'assume jamais pleinement le statut du poète *uates* qu'il esquisserait pourtant dans son églogue⁶³¹. « Mais, d'après

⁶²⁹ OP2, p. 80-86 : « Bien est il vray, que livres de deffense / On y trouva : mais cela n'est offense / A ung Poëte, à qui on doit lascher / La bride longue, & rien ne luy cacher, / Soit d'art magicq, nygromance, ou caballe. / Et n'est doctrine escripte, ne verballe, / Qu'ung vray Poëte au chef ne deust avoir, / Pour faire bien d'escrire son devoir. / [...] Et d'autre part, que me nuit de tout lire ? / Le grand donneur m'a donné sens d'eslire / En ces livrets tout cela, qui accorde / Aux saintz escripts de grâce, & de concorde / Et de jecter tout cela, qui differe / Du sacré sens, quand près on le confère. » (v. 135-150.)

⁶³⁰ *L'Intention du poète*, p. 361-362.

⁶³¹ *Clément Marot et les métamorphoses du poète à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 134-152. Pour Preisig, ce pouvoir visionnaire du poète rencontre une dimension religieuse, met en garde le roi sur la persécution des

Berthon, ne faut-il pas plutôt attribuer ces deux orientations différentes à la double nature d'un texte qui cherche d'abord à plaire au souverain afin d'obtenir de lui une gratification (probablement une demeure), avant de constituer un texte autonome composé à la gloire du poète⁶³² ? », ou du moins réfléchissant à son bien-fondé théorique, pourrait-on préciser dans le cadre de notre étude. En effet, le dévouement de Jean envers son fils, qu'il veille « assez tard », n'a d'égal que celui dont le poète fait preuve envers son roi, puisqu'il travaille encore le soir, à la lumière de la lampe, quand les travaux des champs sont terminés... Ce zèle de Jean apparaît en outre au terme de la formation de poète de Clément, lorsqu'il dévoile les fins de son étude :

Certes c'estoit affin qu'en l'imitant,
 A l'advenir je chantasse le los
 De toy (ô Pan) qui augmentas son clos,
 Qui conservas de ses prés la verdure,
 Et qui garda son troupeau de froydure. (v. 74-78)

L'imitation est le meilleur moyen pour un poète d'apprendre en s'exerçant : c'est l'*usus* tant valorisé dans les arts poétiques du XVI^e siècle destinés au futur poète, de Sébillet à Peletier⁶³³. Avec la pratique, Marot indique aussi les fins de la poésie : elle sert à louer les grands pour leurs bienfaits, à commencer par Pan/François I^{er}, qui a déjà aidé le père dans son propre « Yver » (v. 222). Jean exerçait parfaitement, avec sincérité, ses fonctions de poète de cour ; puisque c'est lui qui a enseigné technique et usage de la poésie à Clément, ce dernier suggère qu'il ne peut qu'en faire autant. Par conséquent, il est en droit de demander des rétributions semblables. Le syllogisme est clos et l'argument, qui s'appuie sur le bon service du père pourrait suffire. Mais Clément n'arrête pas ici le portrait de son père dans son enfance, et livre une *amplificatio* sous la forme d'une comparaison aussi élogieuse que touchante :

Bien est il vray, que ce luy estoit peine :
 Mais de plaisir elle estoit si fort pleine,
 Qu'en ce faisant sembloit au bon berger,
 Qu'il arrousoit en son petit verger
 Quelcque jeune ente, ou que teter faisoit
 L'aigneau, qui plus en son parc lui plaisoit [...]. (v. 55-72)

évangéliques. Cet aspect nous semble peu probant dans l'*Eglogue au Roy*. En revanche, il est au cœur de *La Complainte d'un Pastoureau chrestien* (OP2, p. 683-691), réécriture de cette églogue attribuée à Marot et parue après sa mort. Là, précise Preisig, le poète associe plus clairement Pan et Dieu – qui le protège dans les derniers vers. L'idée d'une parole inspirée achoppe chez Marot sur le fait qu'étant chrétienne, le poète ne peut être que le réceptacle de cette parole, il ne peut la faire sienne.

⁶³² *L'Intention du poète*, p. 362.

⁶³³ Mais un *usus* guidé par la *doctrina* ou *ars*, et pas un simple *usus*, empirique. Dans son commentaire-essai sur la *Deffence* (*op. cit.*), Goyet insiste sur la primauté, chez Du Bellay, de la technique ou doctrine, qui forme un poète docte, sur le simple *usus*, car la seule pratique forme un versificateur indocte. L'imitation est donc primordiale, mais ne doit pas aller sans une formation technique préalable.

Defaux, dans ses notes, fait remarquer le rôle très maternel de Jean Marot faisant « teter » son petit, ce qui met fin à la scission entre pôles maternel et paternel présentée dans *L'Enfer*. Ces images bucoliques sont fréquentes chez Clément qui, dès l'épître liminaire de *L'Adolescence* comparait sa poésie à un « jardin » cultivé. Elles permettent de rappeler la *natura* de poète de Clément, que Jean ne fait qu'entretenir et développer, au moyen de l'image de la « jeune ente » arrosée. Quant à la figure du berger prenant soin de son troupeau, dans lequel se trouve le poète, elle est également récurrente chez Clément. L'épître XXIV de *La Suite* en fournissait un exemple :

L'estat est fait, les Personnes rengées,
Le Parc est clos, et les Brebis logées
Toutes, fors moy le moindre du Troupeau,
Qui n'a Toyson, ne Laine sur la peau. (v. 13-16)

Ces vers permettent d'associer les figures paternelles que sont Jean Marot et François I^{er} : ce dernier, en l'absence du vrai père, est invité à prendre soin du confort matériel du poète, en l'occurrence en lui faisant don d'une maison. Clément ne quitte pas le fil de son argumentation.

Mais la vocation de pédagogue de Jean est représentée de façon presque burlesque par un pari :

Ce que, voyant le bon Janot mon pere,
Voulut gager à Jacquet son compere,
Contre ung Veau gras, deux Aignelletz bessons,
Que quelcque jour je feroys des Chansons
A ta louange (ô Pan Dieu tressacré) [...]. (v. 49-53)

Le calcul des bêtes échangées et leurs caractéristiques en termes d'exploitation (le « Veau gras » fournira beaucoup de viande et les « Aignelletz bessons » sont issus de la même brebis) montre à la fois combien est naturel le désir de Jean d'éduquer son fils à la poésie, de suivre sa vocation, mais aussi l'idée que le talent du fils, même avec un père poète, n'est pas garanti. Avant même d'obtenir un « bien » de la part du roi, les vers produits par Clément serviront au moins à remporter le pari, les bêtes engagées par le père, symboles de l'investissement en temps dans l'éducation poétique de Clément. Faut-il y lire pour autant une critique de la part de Clément de l'obsession de son père pour son confort matériel ? L'épisode du « printemps » du poète est traité avec humour et nostalgie vis-à-vis de cette enfance idéalisée, excessivement topique et littéraire. Clément oppose le dévouement paternel subséquent à une inclination poétique d'abord sans prétention. Ce peu de zèle de la part du jeune poète se retrouve au terme de son apprentissage auprès du « bon Janot », lorsque ce dernier lui montre l'étendue de son domaine obtenu grâce à ses vers. Le jeune poète n'y accorde alors que peu d'attention, de son propre aveu :

Ainsi soigneux de mon bien me parloit
Le bon Janot, & il ne m'en challoit :

Car soucy lors n'avoit en mon courage
D'aucun bestail, ne d'aucun pasturage. (v. 103-106)

Clément rappelle encore cette constante du portrait de son père : son soucy du « bien » de son fils. Ces indications matérielles, quoiqu'essentielles pour la présente demande de Clément, occultent d'ailleurs le contenu exact du programme d'apprentissage poétique offert par Jean. De plus, ces vers, qui mettent un terme à la partie de l'églogue consacrée au « printemps » de Clément, à sa jeunesse en tant que poète, marquent une rupture entre le père et son fils qui, si elle est traitée sur le mode d'une simple négligence de la part de Clément, n'en est pas moins essentielle pour comprendre la *petitio* adressée au roi mais aussi la façon dont il conçoit le métier de poète de cour, à la différence de son père. En effet, Jean se préoccupait beaucoup du « bien » qu'il pouvait tirer de ses vers. Pour lui, louer Pan servait à s'assurer une vie heureuse et confortable. Il faut le chanter,

Car c'est celluy, par qui foisonnera
Ton champ, ta vigne, & qui te donnera
Plaisante loge entre sacrés ruisseaulx
Encourtinés de flairants arbrisseaulx.

La reprise des images bucoliques et notamment de la « jeune ente » qui pousse sert cette fois à souligner la fertilité du champ/chant poétique, sa rentabilité matérielle. Le dernier conseil de Jean Marot à son fils est de chanter la gloire de Pan/François I^{er} pour obtenir de lui protection, à commencer par une maison « plaisante », qu'il a obtenue (décrite dans les vers suivants), et qui est précisément l'objet de la demande de Clément. Si ce dernier avait bien écouté son père, il n'aurait qu'à chanter à son tour les louanges de Pan pour obtenir ce qu'il désire. Mais Clément se présente en disciple peu attentif des conseils du maître, en adolescent peu soucieux de son avenir. Cette mise en scène masque – ou révèle – une rupture plus profonde entre sa conception de la poésie de cour et celle de son père. Clément refuse de faire l'éloge du roi en vue d'obtenir un don. Ce dernier, s'il lui est accordé, devra l'être en rémunération d'un autre don que seul un poète est capable de faire, celui du « plaisir » :

Et penses tu (ô Pan Dieu debonnaire)
Que l'exercice, & labour ordinaire,
Que pour sonner du Flageolet je pris,
Feust seullement pour emporter le pris ?
Non : mais affin que si bien j'en apprinsse,
Que toy, qui es des Pastoureaulx le Prince,
Prinsses plaisir à mon chant escouter [...]. (v. 159-165)

Au « bien », au « pris » tant convoités par le père s'oppose le « plaisir » seul que Clément veut offrir à son Dieu protecteur tant aimé⁶³⁴. La structure « Non [seulement] : mais » illustre ce surenchérissement de la valeur poétique que propose Clément, et qui se trouvait déjà dans l'épître « Du Despourveu⁶³⁵ » et que l'on retrouvera dans l'« Epistre à Madame de Soubize partant de Ferrare pour s'en venir en France⁶³⁶ ». Elle sert à lier et opposer la valeur matérielle de la poésie, jamais niée (« le pris »), avec sa valeur première, et supérieure (le « plaisir » ou, dans les épîtres, « l'amour » et la « littérature »). À ces valeurs opposées s'ajoute une autre distinction : celle du travail quotidien du poète (« labour ordinaire » ou, dans l'épître « Du Despourveu », les fonctions de « prier, requête ou rhétorique ») et de la réception libre du poème par le protecteur, sous forme de « grâce ». La poésie de Marot fils a donc pour but final son « escoute ». Cette autotélie, seule garante du plaisir, est signalée par la rime annexée des vers 164-165, qui fait revenir et tourner les mêmes sonorités. La prise à témoin de Phébus, Dieu de la poésie, au vers 171, renforce cette gratuité de la poésie, toute tournée vers elle-même et le plaisir qu'elle procure. Clément, en son « esté » (v. 107), rappelle au roi que cette nouvelle conception de la poésie de cour a porté ses fruits :

Or m'ont les Dieux celestes, & terrestres
Tant fait heureux : mesmement les silvestres,
Qu'en gré tu prins mes petits sons rustiques,
Et exaulças mes Hymnes, & Cantiques,
Me permeçant les chanter en ton Temple [...]. (v. 175-179)

Marot distingue ses « petits sons rustiques », qui créent le « gré » du roi, des genres de style élevé, les « Hymnes, & Cantiques », liés à la requête du jeune poète qui souhaitait entrer à son service. Si ce sont ces derniers qui sont présentés comme l'origine de la carrière à la cour de François I^{er}, Marot valorise cependant les « petits sons rustiques », de style humble, mis en exergue au vers 177 par l'hyperbate du vers précédent (« mesmement les silvestres » se rattache directement au vers 175) – le bonheur du poète (« tant fait heureux ») devant l'efficacité de ses vers étant également souligné par cette figure de style.

⁶³⁴ Cette nouvelle conception de la poésie de cour reprend les considérations de la « Petite Epistre au Roy » et suggère, à nouveau, qu'elle a été écrite bien plus tardivement que sa présence dans *L'Adolescence* ne le laisse penser.

⁶³⁵ « Non pour prier, requête ou rhétorique, / Mais pour l'amour de vostre Frere unique [...]. » (*OP1*, p. 77, v. 176-177)

⁶³⁶ « [...] Non point seulement pource / Que long temps a tu fus premiere source / Du bon recueil à mon pere vivant, / Quant à la cour du Roy fut arrivant [...]. / Ne seulement pour autant que tu feiz / Mesmes recueil dernièrement au filz / En ce pays : tellement que ta grâce / Semble estre encline à ma petite race. / Mais pour autant que d'instinct de nature / Toy & les tiens ayez litterature [...]. » (*OP2*, p. 96-97, v. 17-28)

La poésie de Marot repose sur d'autres valeurs que celles du travail ou de la nécessité financière. De ce point de vue, le monde pastoral représenté dans cette églogue ne constitue pas tant une métaphore de la cour (susceptible d'être résolue au moyen de clés) qu'une dimension poétique de celle-ci : Marot présente à son monarque un espace bucolique dans le jeu de la cour, mais à l'écart du pouvoir. L'évocation, même voilée, de l'enfance de Pâris, lorsqu'il n'était encore qu'un prince pastoral et avant qu'il ne (re)devienne fils de Priam, puissant et belliqueux, s'apparente ainsi à une invitation adressée à François I^{er} à délaissier les affaires du pouvoir, de l'argent, à redevenir un prince champêtre, comme son ancêtre des *Illustrations*, le temps d'un poème. Le charme du chant marotique tient donc dans cette invitation à prendre de la distance, sans verser pour autant dans la rupture que supposerait une représentation purement symbolique. Cette définition d'un art poétique à l'écart, qui repose sur un plaisir partagé ne va toutefois pas sans arrière-pensées : dans ce poème de requête (même si celle-ci n'apparaît que dans les derniers vers), Marot rappelle le plaisir qu'il a procuré au roi, ce don qu'il lui a fait, en échange duquel le roi peut librement lui accorder un autre don. Il met d'ailleurs en valeur la petitesse de la requête et son caractère inouï par l'insistance sur sa poésie formée de petits genres plaisants. En racontant sa vie dans une églogue légère, Marot s'efforce de nouveau d'agrémenter les passe-temps de son roi qui peut, s'il le souhaite, le remercier d'une faveur royale⁶³⁷.

Au croisement de la genèse du poète et de la poésie, la figure de Jean Marot sert à la fois d'argument pour la requête de Clément et d'élément d'une réflexion comparatiste sur l'art poétique marotique. Si elle invite dans un premier temps François I^{er} à la bienveillance en lui rappelant l'œuvre dévouée du père et l'héritage direct du fils, elle sert dans un second temps de repoussoir à Clément, écrivain désormais confirmé qui a fait le choix d'une autre poétique. Le système de grâces réciproques remplace désormais celui du travail salarié qui fondait la poésie de son père et est incarné par un trait de caractère (réel ou non) que Clément se donne : sa nonchalance. Il convient donc de distinguer, de Jean à Clément, l'héritage du talent poétique, inné et acquis ; l'héritage des biens matériels, qui ne s'est pas effectué en raison de la nonchalance du fils ; et enfin l'héritage du métier de poète de cour, que Clément transforme de l'intérieur, faisant de sa négligence matérielle une confiance dans la grâce que le prince pourra librement lui accorder.

⁶³⁷ On retrouve ici la stratégie de la requête développée dans l'épître « Au Roy, pour avoir esté desrobé » étudiée par Noïrot dans « *Entre deux airs* », *op. cit.*, p. 184-207. Toutefois elle se double ici de la formulation d'un parcours et d'un art poétiques qui lui confèrent plus de poids, à la mesure de la faveur royale demandée. Sur la rétribution anticipée de la requête effectuée par le don du poème lui-même, voir aussi notre communication « Les épîtres de requête de Clément Marot » dans *Formes et rituels de la civilité épistolaire*, *op. cit.*

Si l'*Eglogue au Roy* ne parle que du « bon Janot », toutefois les massifs intertextes virgiliens et lemailiens invitent à étendre l'examen sur le parcours et l'art poétiques de Clément, tels qu'ils sont concentrés dans cette églogue. La présence non mise en scène de ces deux auteurs bucoliques sert en effet une nouvelle réflexion sur l'esthétique de Marot : auteur en mouvement, tendu entre Tityre et Mélibée, il fait de cette instabilité, de cette humilité, de cette impossible quête d'une poésie grandiose l'essence même de ses vers.

De Virgile, Marot réécrit des vers des *Églogues* I, II, III, VI, VII et X⁶³⁸. Dans la mesure où il réécrit aussi quelques vers des *Bucoliques* de Baptiste le Mantouan ainsi que les passages de l'enfance pastorale de Pâris dans les *Illustrations*, on peut interpréter cette intertextualité comme la volonté de faire une églogue exemplaire du genre, en vers français. Toutefois, la réécriture de sa propre traduction de la *Première Églogue des Bucoliques de Virgile* a des enjeux bien plus importants. Defaux interprète ce passage de la traduction à la réécriture dans une œuvre personnelle comme une appropriation de Maro par Marot, signe que le poète débutant se sent maintenant digne de ses modèles antiques et peut laisser à son tour son empreinte poétique. Mais la description du pré harmonieux offert par Pan n'est plus faite par Mélibée, le poète errant, mais par « le bon Janot », figure de Tityre, poète favorisé et vivant dans un relatif confort. Du point de vue de la généalogie marotique, il faudrait donc lire un premier passage de flambeau entre Maro et Jean Marot, puis entre Jean et Clément Marot : ce que l'un enviait, l'autre, désormais, le lui promet. Mais Clément ne s'en préoccupe plus : « Ainsi soigneux de mon bien me parloit /Le bon Janot, & il ne m'en challoit » (v. 103-104). S'il a été Mélibée par le passé, il ne devrait plus l'être une fois qu'il a repris la charge paternelle à la cour de François I^{er}. Il n'a cependant toujours pas droit au confort de Tityre : paradoxe soumis au jugement du roi qui, par un don, pourrait rendre la situation plus cohérente. Tout est encore lié à la requête, mais le surenchérissement d'arguments généalogiques et poétiques de la part de Clément tend vers une autre fin.

Même dans son « esté » (v. 189), Clément n'est pas tout à fait Tityre. D'une part, il n'a pas son confort matériel, et pour cause :

Plus me plaisoit aux Champestres sejours
Avoir fait chose (ô Pan) qui t'aggreast,
Ou qui l'oreille ung peu te recreast,
Qu'avoir aultant de moutons, que Tityre.
Et plus (cent foys) me plaisoit d'ouyr dire,
Pan faict bon œil à Robin le berger,
Que veoir chez nous trois cents bœufs heberger [...]. (v. 190-196)

⁶³⁸ Voir les repérages de Defaux, *OP2*, notes p. 812-821.

Clément rappelle les fins de sa poétique, tournée vers le plaisir et non vers l'obtention de biens ici « bucolisés ». Il rappelle aussi au roi les faveurs passées (le « bon œil »), faveurs qui prennent la forme d'un échange fondé sur le « plaisir » réciproque du passe-temps. Voilà pourquoi le pré harmonieux proposé par Jean, un temps envié du jeune Mélibée, est toujours repoussé : Mélibée n'a jamais voulu embrasser la carrière de Tityre. Son instabilité matérielle, dès lors, fait signe vers celle d'une poétique qui ne fait que tendre vers le grand genre mais ne veut s'y installer confortablement : Clément fait le choix de la modestie et du mouvement perpétuel – impliquant déboires, réussites et, toujours, requêtes.

Renonçant à égaler ses prédécesseurs, Clément invite le roi à prendre avec lui du recul sur leur poétique et leurs effets, notamment à travers le serment de fidélité final, sous forme d'adynaton, imité de la *Première Églogue* de Virgile que Marot a traduite des années auparavant. Il n'est plus prononcé par Jean/Tityre mais par Clément/Mélibée :

Que diray plus ? vienne ce, que pourra.
 Plus tost le Rosne encontremont courra,
 Plus tost seront haultes Forestz sans branches,
 Les Cygnes noirs, & les Corneilles blanches,
 Que je t'oublie (ô Pan de grand renom)
 Ne que je cesse à louer ton hault nom.
 (*Eglogue au Roy*, v. 251-256)

Doncques plustost Cerfz legiers, & cornuz
 Vivront en l'Air : et les Poissons tous nudz
 Seront laissez de leurs fleuves taris :
 Plustost boyront les Parthes Araris
 Le fleuve grand : et Tigris Germanie :
 Plustost sera ma Personne bannie
 En ces deux lieux : et leurs fins, et Limites
 Circuiray à journées petites,
 Ains que celluy, que je t'ay racompté,
 Du souvenir de mon cueur soit osté.
 (*Première Églogue* de Virgile, traduction de
 Marot, v. 122-131)

Clément, dans ses années de maturité, semble-t-il avoir saisi la stratégie d'éloge pour obtenir des biens et l'applique-t-il à la toute fin de son poème ? Ce serait omettre de remarquer que ces vers viennent après une relance du discours par le locuteur (« Que diray plus ? ») et l'aveu que le sort en est jeté, que le don royal ne dépend plus du poète, qu'il est libre et non le résultat garanti d'une *ars* (« vienne ce, que pourra »). Ce qui suit ne comptera plus dans l'échange (qui n'est pas rétribution) « plaisir contre plaisir » entre le poète et son roi, évoqué dans les vers précédents⁶³⁹. En outre, de style plus humble (sans recours à la mythologie), de taille réduite, ce serment repose sur des références plus proches de l'interlocuteur : géographiquement pour le « Rosne », culturellement en ce qui concerne les animaux (les « cygnes » et les « corneilles⁶⁴⁰ »). Marot ne

⁶³⁹ Envisageant les effets du don royal sur sa Muse actuellement tarie, le poète annonçait : « Lors à chanter plus soing ne me nuyra, / Ains devant moy plus viste s'enfuyra, / Que devant luy ne vont fuyant les Muses, / Quant il voyra, que de faveurs tu m'uses. » (v. 239-242).

⁶⁴⁰ Dans son article « De Virgile à Marot : l'Églogue au Roy, sous les noms de Pan & Robin » (*Clément Marot « Prince des poètes français », op. cit.*, p. 57-66), Cynthia Skenazi rapproche ces adaptations des vues du *Ciceronianus* d'Érasme, pour lequel l'imitation d'un texte antique doit tenir compte des différences

reprend pas non plus l'image de l'errance du poète, lui qui n'est plus en exil. Il n'a pas seulement retraduit ce passage depuis Virgile pour l'intégrer à sa requête en forme d'églogue, il l'a adapté à son interlocuteur et à son propre style, reprenant un effet de l'épître « Au Roy, pour avoir esté desrobé », qui lui avait valu succès et récompense⁶⁴¹. Cet éloge, qui vient après la formulation de la demande est une *amplificatio* déceptive à la fois par son style (volontairement rabaissé) et sa place (une fois que tout est dit). De plus, le poète affirme ne pas cesser de « louer » Pan : or toute l'églogue n'a parlé que de lui-même... Ce nouvel exemple de connivence recherchée avec le roi fonde la possibilité d'un don qui soit grâce et non rétribution. Même quand il loue le roi, Marot met à distance le moment de la *laudatio* de façon à reconduire le moins possible le métier de ses prédécesseurs, de Virgile à son père. Ces reprises et détournements relatifs à la situation d'énonciation révèlent des boitements entre le dire et le faire de Marot, entre des revendications d'autorité héritées et des refus de les cultiver, ce qui crée une instabilité perpétuelle dans sa poétique, et la rend si attachante.

Avec les *Bucoliques* de Virgile, les *Illustrations* de Lemaire constituent un autre intertexte majeur de l'*Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*. Or l'évocation de ce pédagogue et de son œuvre majeure permet encore à Clément de se situer par rapport à Jean – ou du moins à des modèles plus proches, non choisis – comme on s'apprête à le démontrer. Tout d'abord, au moment où le fils semble louer avec la plus grande affection l'éducation poétique reçue par le père, la présence latente de Lemaire met en valeur la multiplicité des sources d'apprentissage du jeune poète. Ensuite, pour rendre compte de son « printemps », Marot transpose en vers la prose ornée de Lemaire au moment du récit de l'enfance exemplaire et heureuse de Pâris Alexandre, recueilli par des bergers :

Si employay l'esprit, le corps aussi
 Aux choses plus à tel eage sortables,
 A charpenter loges de boys portables,
 A les rouler de l'ung en l'autre lieu,
 A y semer la jonchée au milieu,
 A radouber treilles, buyssons, & hayes,
 A proprement entrelasser les clayes,
 Pour les parquetz des ouailles fermer,
 Ou à tissir (pour fourmaiges former)
 Paniers d'osiere, & ficelles de jonc,
 Dont je souloys (car je l'aymois adonc)
 Faire present à Heleine la blonde.

Si servertuoit à toutes bonnes choses sans
 estre nullement oiseux : Cestasavoir à
 charpenter logettes ou maisonnettes, qu'on
 appelle Bordes portables, qui sont de fust,
 assises sur quatre roues pour les mener là ou
 on veult. Et sont les habitacles des bergers aux
 champs, depuis Printemps jusques en la fin
 d'Autonne. Autresfois il s'employait à faire
 clayes de verges et gaulles, entrelassees
 ensemble par industrie, pour clorre les parcs
 des ouailles : ou à tistre paniers d'osieres et
 ficelles de jonc, pour former les molz

contextuelles présentes avec le texte source. Ici, Clément transpose l'églogue virgilienne dans un contexte français, avec des noms (tel que Robin) tirés du fonds médiéval français, mais aussi une description de son enfance reprise aux *Illustrations*.

⁶⁴¹ *OP1*, p. 320-323.

(*Eglogue*, v. 112-123)

froumages : et autres semblables choses,
desquelles il faisoit present à sa mere putative.
(*Illustrations*, p. 146)

Dans ce passage, Pâris ne sait pas, alors, qu'il est le fils du roi Priam. Cette enfance bucolique – et rêvée par Marot – prend fin une fois qu'Enone avertit Pâris et ses parents adoptifs de l'origine royale de l'enfant trouvé et qu'elle les convainc que celui-ci doit retourner à Troie pour se faire connaître. Or, dans l'églogue de Clément, la réécriture des *Illustrations* se poursuit jusqu'à l'« esté » du poète, c'est-à-dire son adolescence. La révélation familiale qui a changé le destin de Pâris (avec, de façon symbolique, le jugement des trois déesses), qui lui a fait quitter les champs pour la ville de Troie, qui l'a fait renoncer à l'élevage pour la guerre, n'a pas modifié le cours de la vie de Clément. Qu'importe ce que fit ou fut son père, il poursuit son humble existence et s'adonne à la poésie par plaisir et non par nécessité⁶⁴². En outre, de Lemaire à Marot, ou de Pâris à Robin, on note que les présents ne sont plus adressés à la mère « putative », dont la qualification souligne l'aspect temporel de cette qualité maternelle, invite à un dépassement. Non sans ironie intertextuelle, les présents de Robin sont directement adressés à Hélène – mais la modeste « blonde », et non l'autre : Clément/Robin ne suggère pas de plus hautes vues pour ses présents (matériels ou poétiques). Il en reste au stade amoureux qui lui sied, au style poétique bucolique qui correspond à son humilité, sans prétentions relatives à son rang familial – celui d'un père sinon roi, du moins poète de roi. Par cette réécriture, Clément signale qu'il s'installe dans ce transitoire éthique et stylistique que les conseils paternels voulaient lui faire dépasser. La comparaison de son destin avec celui de Pâris sert donc une mise en garde contre la volonté de singer ses aïeux. Pâris, à la recherche de ses origines et de sa légitimité royales, déclenchera une guerre. Clément refuse désormais de fonder sa légitimité de poète sur son sang, de tendre comme son modèle des *Illustrations* à l'épique et l'épidictique.

Aux côtés de Virgile, Lemaire apparaît comme l'autre grand auteur bucolique dans lequel Marot peut puiser pour forger à son tour une œuvre qui inspirera ses successeurs. Il élargit donc son regard sur son héritage poétique (celui qu'il a reçu et celui qu'il transmettra) et ne s'arrête plus seulement sur les poètes qu'il a côtoyés. Il met côte-à-côte des auteurs très différents et très éloignés dans le temps pour mettre en valeur ses lectures autant que les conseils qu'il a pu recevoir de vive voix, de son père Jean ou de Lemaire, et qu'il n'a pas forcément écoutés. Clément se présente comme un lecteur du fonds poétique antique et français et, en tant qu'il appartient désormais à ce fonds, comme passeur de cet héritage :

⁶⁴² Skenazi (art. cité) interprète le rapprochement entre Pâris et Clément/Robin que suggère cet intertexte d'une façon moins dynamique et plus centrée sur la rhétorique de la requête : le « petit robinet », à travers le texte des *Illustrations*, est déjà une version réduite de Pâris, destinée à des œuvres de moindre envergure. Cela met aussi l'accent sur la différence entre Pâris fils de roi et Robin, dépendant du roi.

Apprends le donc [l'art de la poésie], affin que montz, & boys,
Rocz, & Estangs, apprennent soubz ta voix
A rechanter le hault nom apres toy
De ce grand Dieu, que tant je ramentoy [...]. (v. 85-88)

Dans ces vers où Jean s'adresse à son fils, le « Dieu » Pan est moins le roi protecteur qu'un dieu des poètes, inventeur de la flûte⁶⁴³. Le chant des bergers, ou futurs poètes, est donc tourné vers la célébration de leur propre art. Au terme d'un pèlerinage poétique où il a forgé son propre chemin, plutôt que de suivre celui de ses illustres et bienveillants guides, renonçant par là à la haute poésie épique et historiographique qui devait se trouver à l'arrivée, Clément se présente dans ces vers comme une nouvelle pierre à l'édifice de la poésie française qu'il conçoit comme un progrès, tourné vers l'avant, et non plus comme la tentative d'égaliser des modèles. Même s'il reconnaît, par ses réécritures, qu'il leur doit beaucoup, Marot ne sera ni un nouveau Virgile ni un autre Lemaire, comme le voulait son père, mais Clément Marot, et grâce à lui, d'autres poètes viendront après, qui se seront formés en l'imitant⁶⁴⁴, comme le suggèrent les références finales de Clément à son propre « troupeau » (v. 225, 235 et 257) : celui de ses enfants, mais aussi celui de ces imitateurs et successeurs en poésie, à qui il veut offrir les conditions nécessaires pour pérenniser son œuvre et son renom.

Dans cette églogue comme dans l'épître XXIV de *La Suite*, la figure allégorisée, symbolique de Jean Marot, père et poète exemplaire, apparaît à nouveau comme argument à la requête formulée. Mais une fois encore, Clément équilibre finement ce dont il a hérité de son père, qu'il rappelle avec une affection non feinte, et ce qu'il rejette, offrant un véritable art poétique sous le masque de la nonchalance. Cette attitude respectueuse mêlée de négligence touche aussi des modèles plus lointains, tel que Virgile, ou plus renommés, comme Lemaire. L'imitation des poètes appartenant à un passé plus ou moins proche ne saurait s'apparenter à une reproduction servile, elle sert au contraire, pour le vrai poète, doté de jugement, à trouver sa place dans la chronologie des époques et dans la hiérarchie des genres. La présentation pseudo-autobiographique de cette poétique n'est du reste pas innocente : en inscrivant ce manifeste dans

⁶⁴³ « c'est celluy [...] qui le premier les roseaulx pertuysa, / Et d'en former des flustes s'advisa [...] ». (v. 80-82)

⁶⁴⁴ Sébillot, une décennie plus tard, entérine cette chronologie et ce statut de modèle de Clément Marot dans le genre de l'églogue, en français, lorsqu'il écrit dans son *Art poétique françois* : « L'églogue est Gréque d'invention, Latine d'usurpation, et Françoise d'imitation. Car Théocrite le Pöete grec est le patron sus lequel Vergile ha pourtrait sés Eclogues : et Vergile est le moule d'ou Marot et les autres Pöetes François ont pris la forme dés siennes : et tous lés trois sont l'exemplaire que tu [futur poète] y dois suivre. » (*op. cit.*, p. 159).

l'épaisseur temporelle d'une expérience personnelle, Clément accorde de fait un statut heuristique à sa poétique, une valeur même dans son statut transitoire⁶⁴⁵.

- **Du symbolique à l'humain, Jean et Lemaire dans les épîtres ferraraises**

L'autobiographie est donc avancée, recomposée, exploitée largement à des fins rhétoriques : défense, requête ou, comme on s'apprête à le préciser, témoignage de reconnaissance. La question du mensonge doit être définitivement écartée pour examiner le sens que prend l'insertion de ces biographèmes : Marot guide en quelque sorte son lecteur en les lui proposant dans un cadre plus ou moins précisément allégorique ou symbolique, dans lequel il est invité à réfléchir au sens poétique de ces mentions, plus qu'à évaluer leur authenticité. Les trois épîtres ferraraises que nous proposons d'étudier pour clore ce parcours dans le pèlerinage poétique de Clément ont pour point commun d'exhiber la fonction rhétorique du rappel du père ; ce faisant, elles mettent en valeur un rapport plus personnel, plus humain avec ce grand écrivain. Cette attention aux personnes qui tiennent la plume et aux réseaux qui se tissent autour d'elles rejaille sur la figure de Lemaire.

Lorsque Marot arrive à Ferrare en 1535, il n'est pas totalement en terre inconnue : la duchesse est favorable aux idées nouvelles et accueille volontiers les évangéliques chassés de France, comme Léon Jamet par exemple. Mais Marot, qui réserve les explications de son départ au roi, rappelle un autre fait pour soutenir son arrivée à la cour de Renée de France : elle est la fille d'Anne de Bretagne, protectrice de Jean Marot, dont le dévouement pour cette reine n'est plus à prouver. À trois reprises, Clément rappelle cette généalogie pour justifier son geste de requête, de défense ou de reconnaissance. Ainsi, dans l'épître « Marot arrivé à Ferrare escript à Madame la Duchesse⁶⁴⁶ », le poète explique sa hardiesse d'écrire à la duchesse de Ferrare par le lien qui unissait leurs géniteurs respectifs :

Et que jadis fut serviteur mon pere
De ta mere Anne, en son regne prospere [...]. (v. 13-14)

Dans l'« Epistre au Roy, du temps de son exil à Ferrare⁶⁴⁷ » rédigée peu après, lorsque Clément explique pourquoi il s'est rendu à Ferrare, l'allusion à Jean Marot est plus discrète, mais repose sur le même principe :

Puis en l'Itale, où Dieu qui me guidoit,
Dressa mes pas au lieu, où residoit
De ton clair sang une Princesse humaine,

⁶⁴⁵ Cette remarque a de nouveau été inspirée par l'analyse de Maupeu de *L'Advision Cristine (Pèlerins de vie humaine, op. cit., p. 464)*.

⁶⁴⁶ OP2, p. 77.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 80-86.

Ta belle sœur, & cousine germaine,
Fille du Roy tant craint, & renommé,
Pere du peuple aux Chroniques nommé [...]. (v. 199-204)

Faut-il voir dans la référence aux « Chroniques » (v. 204) de Louis XII une référence à Jean Marot ? C'est Louis d'Auton qui rédigea ces chroniques, mais Jean fit des comptes rendus d'expéditions et surtout, cette allusion intervient quelques vers après que Marot ait évoqué ses « Enfants petits » (v. 196) dont il est séparé. Comme dans l'*Eglogue au Roy*, une généalogie poétique et courtisane doit venir au secours d'une généalogie biologique en péril. Le parallèle entre Anne de Bretagne/Jean Marot et Renée de France/Clément s'enrichit du lien qui unit François I^{er} à la duchesse de Ferrare : sœur de son épouse Claude de France, elle est comme lui arrière-petite-fille de Louis d'Orléans, ce qui fait d'elle « une belle sœur, & cousine germaine ». Le poète rappelle ces multiples liens pour prouver qu'à bien des égards, il n'est pas si loin de la cour de France. Enfin, dans une épître écrite en mars 1536 à l'occasion du départ de la baronne de Soubize de la cour de Ferrare⁶⁴⁸, Marot énonce toute sa gratitude envers celle qui l'a accueilli comme elle avait accueilli son père. C'est en effet la baronne qui, en 1506, avait fait entrer Jean Marot au service d'Anne de Bretagne. Clément, exilé de la cour de François I^{er}, se trouve donc une nouvelle continuité avec son père, auprès de celle où il a fait ses débuts en tant que poète de cour :

Et quant à moy, tu peulx estre assurée,
Tant que j'auray en ce monde durée,
Que seray tien : non point seulement pource
Que long temps a tu fus premiere source
Du bon recueil à mon pere vivant,
Quant à la cour du Roy fut arrivant [...].
Ne seulement pour autant que tu feiz
Mesmes recueil dernièrement au filz
En ce pays : tellement que ta grâce
Semble estre encline à ma petite race.
Mais pour autant que d'instinct de nature
Toy & les tiens ayez litterature,
Sçavoir exquis, vertus qui le ciel percent,
Artz liberaulx, & ceulx qui s'y exercent,
Cela (pour vray) fait que tresgrandement
Je te revere en mon entendement . (v. 15-32)

Cette épître a pour but premier de faire l'éloge de la personne qui part : c'est pourquoi le poète, lorsqu'il évoque son « pere vivant » et souligne à l'inverse qu'il est mort au moment de la rédaction de l'épître, insiste sur la constance et l'esprit de charité de Madame de Soubize qui poursuit ses bienfaits envers le fils même en l'absence du père. Mais la « grâce » envers la « petite

⁶⁴⁸ « Epistre à Madame de Soubize partant de Ferrare pour s'en venir en France », *ibid.*, p. 96-98.

race » des Marot, cause du double « recueil » du père et du fils, n'est mentionnée que sous forme de prétérition : même si c'est un motif évident, ce n'est pas la raison pour laquelle Clément « revere » Madame de Soubize. Le vrai motif est son goût pour la « littérature », ou encore son « honnesteté [...] envers les Muses » (v. 34), à la différence de nombre des nobles de l'époque, qui ne cachaient pas leur inculture. Marot fonde ce goût pour les lettres sur la bonne *natura* de sa protectrice, ses prédispositions naturelles (« d'instinct de nature ») qui sont aussi des prédispositions familiales (« Toy & les tiens »), tout comme Clément lui-même a – nous l'avons vu dans l'*Eglogue au Roy* – une *natura* de poète familiale, héritée de son père Jean/Janot. L'amour des lettres rapproche ainsi deux familles ou « race(s) » (v. 26), même si relèvent en propre des Marot « sçavoir » et exercice (« ceulx qui s'y exercent », v. 29-30), c'est-à-dire *doctrina* et *usus* de la poésie. Madame de Soubize ne peut être louée, elle, comme poète : à la différence de François I^{er}, elle ne pratique pas le « noble Art Poétique ». Mais elle est assez noble de nature pour l'aimer, et, comme le roi, favoriser « ceulx qui s'y exercent ».

Dans ces vers, Marot occulte le nom qu'il partage avec son père, parle de lui-même en tant que « filz » de façon distante, à la troisième personne, pour mettre en valeur un talent commun pour le savoir et les lettres, reconnu par le jugement éclairé de Madame de Soubize. L'évocation de Jean ne semble pas recouvrir de dimension esthétique particulière : elle n'est qu'argument. Déjà, dans l'épître « Marot arrivé à Ferrare escript à Madame la Duchesse », le poète ne scandait pas l'évocation de son père du nom de Marot, qu'il réserve quelques vers plus loin à l'occasion d'un jeu sonore opposant le modeste « maraud » à l'illustre « Poète Gallique » (v. 37). Il rejette en effet précisément le partage du nom en vertu d'une attention à l'homme qui le porte :

Car estimant que par ung bruit qui sonne
Tu sçais mon nom sans sçavoir ma personne [...]. (v. 11-12)

Clément expose le renom qui le précède lorsqu'il arrive à Ferrare (il explique plus loin qu'il suppose que la duchesse sait « que nourry [il est] en la maison de France », v. 16). Mais il met aussi de cette façon en valeur les relations humaines qui soudent la famille royale de France aux poètes marotiques. Alors que Clément est exilé et que sa situation est particulièrement précaire, alors que Jean est mort depuis des années, il n'est plus question de vers ou de gloire, mais d'êtres humains qui éprouvent de l'affection les uns envers les autres.

C'est dans ce contexte que Lemaire entre dans la famille aux côtés de Jean Marot, en tant que grand écrivain, comparé à Homère dans l'« Epistre à Madame de Soubize » :

Adieu la main qui de Flandres en France
Tyra jadis Jan le Maire Belgeoyz,
Qui l'ame avoit d'Homere le Gregeoyz. (v. 38-40)

Marot rappelle que le « Belgeoyz » quitta les Flandres pour la France par l'entremise de la baronne de Soubize : c'est donc surtout la démarche de la baronne de Soubize qui est louée, comme le souligne Rigolot lorsqu'il étudie cette mention de Lemaire⁶⁴⁹. En outre, si Madame de Soubize sait si bien repérer et attirer les talents – et il est indéniable que Lemaire en soit un – cela est aussi à l'honneur de Jean et de son fils, qu'elle a également accueillis. On pourrait ajouter que le verbe employé, « tyra », souligne aussi l'action physique et pas seulement intellectuelle de la baronne de Soubize, sur un Lemaire qui de toute évidence s'intéressait à la cour d'Anne de Bretagne depuis ses débuts. Son cœur balançait déjà pour la France, encore fallait-il voir et avoir sa personne. Rappelons enfin que Lemaire et Marot père se sont rencontrés dans cette cour. La suite est connue de tout lecteur de *L'Adolescence* : en pédagogue attentionné, le poète bourguignon a appris au fils Marot la maîtrise des coupes féminines (et peut-être même à son père d'abord, comme on s'apprête à le voir).

Clément dessine une trinité originale entre lui-même, son père et Lemaire, que l'on retrouvera enrichie de tous les grands écrivains français dans l'épigramme « Des Poètes François, à Salel » et dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*. Alors que les biographèmes servent essentiellement des fins symboliques dans les poèmes de Marot, esquissant un art et un pèlerinage poétique dont Clément n'a pas connu la fin, ce sont les évocations les plus discrètes du père ou de Lemaire qui renferment des attentions plus particulières à la main qui tenait la plume, à la personne communiquant avec ses lecteurs, protecteurs et semblables.

4/ Clément, éditeur de Jean

Le pèlerinage poétique de Clément est jalonné de poèmes mentionnant sa formation et les temps forts de sa carrière, mais aussi de mises en lumière de ses propres œuvres et de celles de ses pères et maîtres, révélant encore ce que Clément leur doit, mais aussi la façon dont il adapte et forge leur image pour la postérité. Les années 1532-1534 sont ainsi marquées par une intense activité éditoriale de Clément, qui publie successivement son *Adolescence* en août 1532, avant d'éditer en janvier 1533 un volume intitulé *Jan Marot de Caen sur les deux heureux Voyages de Genes & Venise, victorieusement mys à fin, Par le treschrestien Roy Loys Douziesme de ce nom, Pere du Peuple. Et veritablement escriptz par iceluy Jan Marot, alors Poete et Escrivain de la tresmagnanime Royne Anne, duchesse de Bretagne, et depuys, Valet de chambre du treschrestien Roy François, premier du nom*. Suivent la même année 1533 une édition des *Oeuvres de François Villon de Paris, reveues & remises en leur entier par*

⁶⁴⁹ « De peu assez"... », art. cité : Rigolot voit dans la comparaison avec Homère moins un éloge pour Lemaire qu'un simple rappel des œuvres grâce auxquelles il a rejoint la cour de France, c'est-à-dire les *Illustrations* et l'*Épistre du Roy à Hector de Troye*.

Clement Marot [...] et du Miroir de treschrestienne Princesse Marguerite de France, Roynne de Navarre, Duchesse d'Alençon et de Berry. À la fin de 1533 (ou peut-être au début de 1534) paraît le *Recueil Jehan Marot de Caen, Poete et escripvain de la magnanime Roynne Anne de Bretaigne, et depuys Valet de chambre du Treschrestien Roy François premier de ce nom*, puis Clément revient à ses propres œuvres en publiant peu après *La Suite de L'Adolescence clémentine* et enfin *Le Premier Livre de la Metamorphose d'Ovide. Translate de Latin en François par Clement Marot de Cahors en Quercy, Vallet de chambre du Roy. Item certaines oeuvres qu'il feït en prison, non encores imprimeez [...]*. L'exil de Marot, suivant l'affaire des placards, porte un coup d'arrêt à ce prolifique travail d'édition.

Les éditions des œuvres du père suivent de près celles du fils. L'ensemble de ces livres paraît à Paris, mais alors que Villon est édité chez Galliot du Pré et que Marguerite de Navarre l'est chez Antoine Augereau, Clément fait paraître ses œuvres ainsi que celles de son père à l'enseigne du Faulcheur, chez Roffet, qu'il s'agisse de Pierre pour *L'Adolescence clémentine*, *Les Deux heureux Voyages* ou *Le Recueil Jehan Marot*, de sa veuve pour *La Suite* ou de son fils pour *Le Premier Livre de la Metamorphose*. Les poèmes du père et du fils sont fréquemment vendus et reliés ensemble, comme le rappellent Mayer puis Berthon⁶⁵⁰. Cela suggère que pour Clément comme pour ses lecteurs, les œuvres du père participent de l'établissement de la figure d'auteur du fils, au moment où il publie surtout des *juvenilia*.

À l'instar des œuvres de Villon, les recueils de Jean et Clément semblent également ressortir d'une politique royale de promotion des lettres françaises. C'est ce que démontrent Preisig, puis Berthon⁶⁵¹ à propos des éditions de Villon ou des Rhétoriciens sous François I^{er}. Le second explique en effet :

Pour les hommes et les femmes de la cour qui lisaient (et l'on sait que ce n'était pas là le trait de comportement le mieux partagé de la noblesse française), la poésie composée pendant les règnes précédents, surtout de Charles VI à Charles VIII, continuait à être lue à travers ces anthologies massives, manuscrites ou imprimées [...]. (p. 57)

Berthon ajoute que c'est très probablement à la suite d'une initiative royale que Galliot du Pré édite une collection des anciens auteurs français, malgré un succès commercial pour le moins

⁶⁵⁰ Mayer, *Bibliographie des éditions de Clément Marot publiées au XVI^e siècle* (Paris, Nizet, 1975) et Berthon, *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 239. Une édition pirate de Denys de Harsy, conservée à la bibliothèque de Rutgers University sous la cote PQ1637.M3A6 1535, en constitue un exemple révélateur. Sur cette édition, voir les articles de Francis Johns, « An Unrecorded set of Works by Clément Marot of 1535 : Some corrections to CA Mayer's Critical Edition », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 47, 1985, p. 389-394 et « Notes on Two Unreported Editions of Clement Marot by Denys de Harsy, 1534-1535 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 50, 1988, p. 87-93.

⁶⁵¹ Voir respectivement « Clément Marot éditeur de son père », art. cité et « Présence des "anciens bons auteurs en rithme française" à la cour de François I^{er} », art. cité.

mitigé. L'édition de Villon par Marot paraît dans cette collection et le poète du roi précise à cette occasion combien son entreprise doit à la volonté de François I^{er} :

[...] & me suffira que le labeur que j'ay employé, soit agreable au Roy mon souverain, qui est cause et motif de ceste emprinse, & de l'execution d'icelle, pour l'avoir veu volontiers escouté, & par tresbon jugement estimer plusieurs passages des œuvres qui s'ensuyvent⁶⁵².

Un tel paratexte ne figure pas au seuil des œuvres de Clément (qui, dans l'épître aux enfants d'Apollon, justifie la publication de ses œuvres par l'insistance de ses confrères) ni de Jean : poètes de cour, leurs ouvrages sont avant tout destinés à une circulation limitée, voire personnelle⁶⁵³. Les titres honorifiques que portent les deux Marot à la cour de France et qui sont rappelés dans les intitulés de leurs recueils le rappellent explicitement. Pourtant, les recueils de Jean et de Clément parus en 1532 et 1533 sont imprimés par Geoffroy Tory (qui meurt en 1533), figure de l'humanisme français et premier porteur du titre officiel d'« imprimeur du roi ». À l'instar des *Oeuvres de François Villon de Paris*, ces éditions arborent des caractères romains, comme pour les œuvres néo-latines, et non des caractères gothiques, spécifiques des œuvres en vernaculaire. Avec la mise en place des blancs entre les poèmes, des alinéas et même des *virgulae* (barres obliques) pour marquer la césure quand il n'y a pas de ponctuation, rappelle Isabelle Pantin, ces caractères confèrent un aspect très moderne et érudit aux œuvres des poètes français : les éditions marotiques doivent donc se comprendre au sein d'un projet culturel, humaniste, impulsé par le roi⁶⁵⁴.

En somme, les éditions de Jean par Clément sont une façon pour le fils de grandir son image de poète, d'enrichir son *Adolescence*, en incluant les trésors de son père (qui devient pour l'occasion, rappelons-le, « Valet de chambre du treschrestien Roy François » à l'instar de Clément, alors qu'il n'était en réalité que valet de la garde-robe) mais elles s'inscrivent aussi dans un projet éditorial et culturel de plus grande ampleur, qui place Jean au sein d'un panthéon

⁶⁵² OP2, p. 778. Voir aussi Petey-Girard (*Le sceptre et la plume, op. cit.*, p. 209-228) et Gadoffre (*La Révolution culturelle dans la France des Humanistes, op. cit.*) sur la politique volontariste de François I^{er} en matière d'édition, notamment à la fin des années 1520 et au début des années 1530.

⁶⁵³ Preisig (« Clément Marot éditeur de son père ») rappelle que les textes de Jean auparavant imprimés étaient *La Responce de France*, la déploration et l'épithaphe de Claude de France, *La Vraye disant advocate des Dames*, ainsi que quelques pièces publiées dans des recueils collectifs, en particulier les rondeaux. Les premiers sont des pièces de propagande, destinées à souder le peuple autour de valeurs communes et réaffirmées en temps de crise ; *La Vraye disant advocate des Dames* est un succès de Jean qui l'a introduit à la cour d'Anne de Bretagne, et dont un libraire peut espérer tirer profit ; enfin la circulation et la parution des rondeaux, hors du contrôle ou de l'approbation de leur auteur, n'ont rien d'inhabituel pour l'époque.

⁶⁵⁴ « Les poètes de François 1^{er} et le livre imprimé. Peut-on parler d'un style commun ? », dans *La Poésie à la cour de François 1^{er}, op. cit.*, p. 31-50. Dans la conclusion de son article, Pantin insiste sur l'aspect humaniste de ces éditions pour rejeter toute intervention de la cour de François I^{er} : ces deux aspects – ou plutôt l'humanisme et sa promotion royale – nous semblent au contraire indissociables.

poétique français⁶⁵⁵, comme Villon, indépendamment de ce que la renommée de Clément peut en tirer. Le rappel de ces deux enjeux majeurs des éditions de Clément est d'autant plus important que jusqu'à présent, les critiques ayant examiné les éditions de Jean par son fils se sont efforcés de souligner combien celui-ci cherchait à briller avec son père, dans la continuité de ses réussites (ses épîtres ou rondeaux notamment) ou au contraire contre une poésie historiographique que Clément ne pratique guère et qu'il semble *de facto* rejeter⁶⁵⁶. Or, il nous semble qu'en 1533 Marot n'a plus besoin de se situer par rapport à son père pour définir sa poétique ou établir son renom : à la cour, une réalisation telle que l'épître du valet de Gascogne suffit à démontrer son succès et sa familiarité avec le roi, tandis qu'à la ville, le poète de Cahors est déjà imprimé au moins autant que son père, et souvent copié avec lui dans des recueils de rondeaux ou manuscrits palinodiques. Éditer les œuvres de son père avec les siennes ne témoigne donc pas d'une stratégie de promotion personnelle particulièrement novatrice. En revanche, l'édition d'autres poètes en même temps que ses propres œuvres manifeste la volonté de mettre en lumière, sous l'impulsion du roi, un *corpus* poétique spécifiquement français, un « Parnasse » de modèles à admirer, à imiter le cas échéant, dans lequel il constitue sa propre entrée. Il nous semble que les éditions de Jean Marot se comprennent en grande partie dans ce projet. Sans donc exclure toute considération sur la façon dont les éditions de Jean orientent l'image d'auteur que Clément forge de lui-même – dernier et digne descendant d'une dynastie d'écrivains illustres – notre analyse de ces éditions, du choix des pièces et de leur ordonnancement aux réécritures avérées, sera surtout sensible à la façon dont Clément s'efforce de rendre compte, dans les œuvres de son père et comme il l'a fait pour Villon, d'un moment glorieux de la poésie française, de ses critères de réussite à une époque donnée, invitant ainsi le lecteur à mesurer de lui-même ce qui change et ce qui fonde de manière immuable l'esprit poétique français.

Le choix des poèmes de Jean édités par Clément, le rejet de certains de ses chefs-d'œuvre comme les *Prières* ou le chant royal victorieux au Puy de Rouen et enfin des interventions éditoriales énigmatiques, tels que les réécritures ou le mystérieux sizain succédant à l'épître narrant le début de la bataille de Marignan par lequel on comprend que Jean serait mort vers 1518, ont beaucoup fait couler l'encre de la critique, tout en laissant de nombreuses zones d'ombres sur les intentions réelles de Clément sélectionnant et éditant les œuvres de son père. Nous soulèverons et analyserons ici de nouvelles hypothèses qui donnent sens à ces gestes

⁶⁵⁵ Il n'est à ce titre pas anodin que les premières équivoques entre Maro et Marot soient imprimées dans les œuvres de Jean et non celles du fils (voir Berthon, *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 244-257).

⁶⁵⁶ Voir Berthon (*ibid.*, p. 403-409), Preisig (« Clément Marot éditeur de son père », art. cité), Thiry (« Jean Marot revu et corrigé par Clément », dans *Lettres romanes*, 55, n° 1-2, 2006, p. 17-30), mais aussi Defaux et Mantovani dans leur édition des *Deux Recueils*.

d'apparence contradictoires. Pour ce faire, et dans la perspective énoncée ci-dessus, où Jean est moins un faire-valoir de Clément qu'un modèle du temps passé, nous ferons le pari de considérer que Clément ne ment pas dans l'avertissement liminaire du *Recueil Jehan Marot* et qu'il respecte effectivement une intention de son père en proposant ce recueil, et nous envisagerons les multiples réécritures du recueil comme dans *Les Deux heureux Voyages* selon des principes comparables à ceux que Clément pose entre-temps dans son édition de Villon.

- **Les principes de constitution du recueil**

UN RECUEIL ÉLABORÉ PAR JEAN

Dans son avertissement « Aux Lecteurs⁶⁵⁷ », Clément insiste sur le fait que le recueil présenté ne représente pas exhaustivement le travail de son père :

Nostre poete Jehan Marot (lecteurs debonnaires) de tant d'œuvres qu'il a faictes, ne recueillit durant ses jours que les choses contenues en ce livret. Lesquelles d'avanture apres sa mort se trouverent escriptes de sa main : et est la cause pourquoy nous appellons cecy son Recueil : car de mille autres bonnes choses qu'il a faictes, n'en daigna retenir ung vers. Recevez hardiment en gré si peu qu'il y en a : car j'espere, quand l'aurez leu, que non seulement l'extimerez, mais l'aure[z] en admiration d'avoir tant bien escript sans sçavoir aucunes lettres ne Grecques ne Latines.

En précisant dans un pléonasme que Jean a sélectionné ses poèmes « durant ses jours » et que Clément a fourni aux imprimeurs des pièces « escriptes de sa main », il ne saurait être plus clair sur son absence d'intervention éditoriale. D'ailleurs, contrairement à l'édition de Villon, le prénom de Clément n'apparaît pas sur la page de titre du *Recueil Jehan Marot* (pas plus que sur celle des *Deux heureux Voyages*), tandis que l'avertissement « Aux Lecteurs » n'est pas signé, même si la connaissance intime que cet avertissement suppose de Jean désigne immanquablement le fils comme auteur. Celui-ci explique donc que c'est son père qui a sélectionné ses poèmes, d'où le titre de « recueil » donné au livre qui en résulte, et non celui d'« œuvres », qui supposerait une présentation exhaustive des poèmes⁶⁵⁸. Dans cette exposition des principes d'édition, Clément ravive en outre le *topos* des papiers retrouvés de l'illustre mais négligent auteur, documents mis ensuite en lumière pour le profit de tous⁶⁵⁹. Cette idée figurait déjà dans l'« Epistre à Monseigneur le grand Maistre de Montmorency, par laquelle Marot luy envoie ung petit Recueil de ses Oeuvres, & luy recommande le Porteur⁶⁶⁰ », écrite vers 1531-1532 :

⁶⁵⁷ *Les Deux Recueils*, p. 3.

⁶⁵⁸ Comme le souligne Berthon dans *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 421-423.

⁶⁵⁹ Dans *La Couleur de la mélancolie* (*op. cit.*, p. 128-129), Jacqueline Cerquiglini-Toulet examine ce *topos* chez les auteurs du XIV^e siècle et montre en quoi ce travail de révélation de l'œuvre première, perdue, alimente la mémoire et les créations de poètes ayant le sentiment de venir après, une fois que tout est dit.

⁶⁶⁰ *OP2*, p. 295-297.

De par laquelle [épître] orendroit vous presente
Salut treshumble : & ung Livre petit,
Où j'ay espoir que prendrez appetit :
Car long temps a, qu'il vous a pleu me dire,
Et commander, que le vous feisse escrire.
C'est ung amas de choses espendues,
Qui (quant à moy) estoient si bien perdues,
Que mon esprit n'eut onc à les ouvrer
Si grand labeur, comme à les recouvrer. (v. 8-16)

Il s'agit évidemment, dans ce cas, d'une protestation d'humilité topique : les « choses » de Clément méritent à peine le nom de poème et ne sont désignées que par leur matérialité écrite. Mais dans ce recueil (perdu) de Clément comme dans l'édition de Jean, cette fiction décourage aussi toute volonté de chercher des critères de sélection. En l'occurrence, au seuil du *Recueil Jehan Marot*, cela dédouane Clément de toute responsabilité quant aux pièces mises en lumière, et en particulier cet avertissement fonctionne comme une *occupatio*, récusant à l'avance toute accusation selon laquelle le fils traiterait le *corpus* de son père comme un faire-valoir de ses propres œuvres (que ce soit d'ailleurs pour en souligner l'honorable continuité ou l'audacieuse innovation). Quant à la raison pour laquelle le fils publie les papiers de son père tant d'années après sa mort, il semble tout simplement que Clément ne s'intéresse pas à l'imprimerie avant 1532, pour ses œuvres comme pour celles des autres poètes qui l'ont inspiré.

Les explications données ci-dessus rendent ainsi caduque la question de savoir pourquoi Clément ne publie pas *La vraye disant advocate des dames*, qu'il cite pourtant dans l'épître « Aux Dames de Paris, qui ne vouloient prendre les precedentes excuses en payement » de juin 1529 et qui avait été imprimée vers 1520 à Paris⁶⁶¹ : s'il connaît ce texte, il ne le joint pas au *Recueil Jehan Marot* conformément à ce qu'il identifie comme une volonté paternelle dans les papiers retrouvés écrits par sa main. Même si ce recueil exclut donc certains des poèmes les plus connus de son père, Clément respecte cette sélection, car elle appartient pleinement au travail du poète. À nouveau, la confrontation de cet avertissement « Aux Lecteurs » avec les textes préfaciels de ses propres éditions s'avère éclairante. Il ne s'agit pas de publier beaucoup de poèmes (comme les imprimeurs libraires sont enclins à le faire pour vendre plus) mais seulement ceux qui appartiennent à l'auteur figurant sur la page de titre, et qui sont approuvés dans leur forme et leur

⁶⁶¹ Ce texte est réimprimé par Alain Lotrian à Paris vers 1530-1535, sans doute peu après que Clément publie le *Recueil Jehan Marot* : l'imprimeur bénéficie ainsi de la mise en lumière de Jean pour promouvoir un texte non édité par son fils.

disposition par le poète. Clément insiste particulièrement sur ce point à l'orée des *Œuvres* de 1538, dans l'épître à son imprimeur Dolet⁶⁶² :

Le tort que m'ont fait ceulx, qui par cy devant ont imprimé mes Œuvres, est si grand, et si outrageux, cher Amy Dolet, qu'il a touché mon honneur, et mis en danger ma personne : car par avare couvoitise de vendre plus cher, et plustost ce, qui se vendoit assez, ont adjousté à icelles miennes Œuvres plusieurs aultres, qui ne me sont rien : dont les unes sont froidement, et de mauvaïse grâce composées, mettant sur moy l'ignorance d'aultruy : et les aultres toutes pleines de scandale, et sedition [...]. Encores ne leur a souffy de faire tort à moy seul, mais à plusieurs excellens Poètes de mon temps : desquelz les beaulx Ouvrages les libraires ont jointcz avecques les miens, me faisant (maulgre moy) usurpateur de l'honneur d'aultruy. Ce que je n'ay peu scavoir, et souffrir tout ensemble. Si ay jetté hors de mon Livre non seulement les mauvaïses, mais les bonnes choses, qui ne sont à moy, ne de moy : me contentant de celles, que nostre Muse nous produict.

Le douzain liminaire de *L'Adolescence clémentine* de 1538⁶⁶³ ne dit pas autre chose et suggère que ce souci de la propriété (plus que de l'« honneur », puisqu'il ne souhaite pas usurper celui d'autrui) de Clément date de ses premières publications⁶⁶⁴ :

Raclar je veulx (approche toy mon Livre)
Un tas d'escriptz, qui par d'aultres sont faictz.
Or va, c'est fait : cours legier, et delivre :
Deschargé t'ay d'ung lourd, et pesant faiz.
S'ilz font Escripzt (d'adventure) imparfaictz,
Te veulx tu faire en leurs faultes reprendre ?
S'ilz le font bien, ou mieulx, que je ne fais,
Pourquoy veulx tu sur leur gloire entreprendre ?
Sans eulx (mon Livre) en mes Vers pourra prendre
Vie apres moy, pour jamais, ou long temps.
Mes Œuvres donc content me doivent rendre :
Peuples, et Roys s'en tiennent bien contentz.

Alduy⁶⁶⁵ rapproche aussi ces principes éditoriaux de Clément, exposés pour ses propres œuvres, de ceux qui ont présidé à la composition du recueil de son père, qu'il souhaite montrer d'une

⁶⁶² *OP1*, p. 9-11. En témoigne le conflit ultérieur entre les deux hommes, dû à la publication non autorisée de *L'Enfer* (selon Defaux dans les notes de son édition) ou peut-être à la pauvre facture des *Œuvres* de 1538, pleines de fautes d'impression (voir Berthon, « Les débuts de Dolet comme libraire (Marot, 1538) : histoire d'un fiasco », dans *Étienne Dolet, 1509-2009*, éd. Michèle Clément, Genève, Droz, 2012, p. 325-343).

⁶⁶³ *OP1*, p. 15.

⁶⁶⁴ De ce point de vue, rien ne pouvait sembler plus détestable à Clément que de se voir indûment attribuer un rondeau de son père, et qui plus est un rondeau traduit de Serafino, qui est le premier témoin de la lecture des pétrarquistes par les poètes français, à la cour du roi. Le rondeau XXX du *Recueil Jehan Marot*, comme le précisent les éditeurs (p. 338) est en effet attribué à son fils dans un manuscrit du XVI^e siècle (BnF fr. 2335, f. 65v^o) : même si ce manuscrit est peut-être postérieur à l'édition de Jean, cette erreur paraît significative d'une confusion entre les deux Marot à laquelle le fils pourrait souhaiter définitivement mettre fin en établissant le *corpus* de son père tout en précisant qu'il n'est en rien responsable de celui-ci (et bien qu'en laissant une partie des poèmes du père de côté).

façon qui ne soit ni dévalorisante ni faussement améliorée (en résistant à la facilité d'ajouter de mauvais vers ou au désir d'en inclure de bons), mais de la manière la plus fidèle possible à son « intention » poétique, pour reprendre le terme de Clément proposé à l'occasion d'une autre préface, celle de sa traduction des *Métamorphoses* d'Ovide⁶⁶⁶.

LA COMPOSITION D'UN RECUEIL POUR LE COUPLE ROYAL

Pour expliquer les choix de son père, Clément fait appel à un critère qualitatif : Jean aurait délaissé les « milles autres bonnes choses » pour ne retenir que les meilleurs poèmes. Cette sélection doit, pour Clément, susciter l'« admiration » du lecteur, confronté à un recueil digne des grandes œuvres « Grecques ne Latines », même si Jean n'a pas cherché à les imiter⁶⁶⁷. Mais les principes de composition de ce recueil sont probablement autres, et plus circonstanciels.

Berthon⁶⁶⁸ remarque que les deux éditions de Jean fournies par Clément reposent sur une distinction chronologique :

[Marot] divise en deux livres, le premier (les *Voyages*) consacré aux deux longs récits versifiés des *Voyages* victorieux de Louis XII, le second (le *Recueil*) à des textes de genres divers, généralement plus brefs, parmi lesquels on notera toutefois la présence d'une épître à la reine Claude qui constitue elle aussi le récit d'une expédition couronnée de succès, la bataille de Marignan : le changement de prince, de Louis XII à François I^{er}, a probablement justifié le classement : de fait, le *Recueil* ne contient aucun texte explicitement lié au couple royal de Louis XII et d'Anne de Bretagne, alors qu'il fournit un grand nombre de pièces directement liées à leurs successeurs. (p. 406)

La division de l'œuvre du père en deux livres selon les règnes successifs des rois de France, poursuit Berthon, rappelle celle de *L'Adolescence* et *La Suite*, sans que l'on puisse exactement déterminer si Clément reprend là une idée de son père ou bien s'il lui applique une pratique personnelle.

Preisig⁶⁶⁹ se montre plus précis quant à la composition du *Recueil Jehan Marot*. Il explique ainsi que l'ordre des poèmes du *Recueil* constitue un récit des premières années du règne de François I^{er} : le *Doctrinal des Princesses* se rattache à l'éducation des enfants royaux, qu'il s'agisse de Claude de France, la future épouse de François I^{er}, ou de Louise et Charlotte, nées en 1515 et 1516. Les épîtres suivantes évoquent les campagnes d'Italie de 1515 puis la situation de la France

⁶⁶⁵ « L'Adolescence de Marot et la mise en recueil : ordre du livre et fiction d'auteur », art. cité.

⁶⁶⁶ Terme dont Berthon a d'ailleurs montré l'importance dans sa thèse : voir l'introduction de *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 11-17.

⁶⁶⁷ Dans la dernière phrase de cet avertissement « Aux Lecteurs », Clément souhaite certainement moins insulter l'ignorance de son père que montrer grâce à lui que la poésie française est capable de susciter autant d'admiration que les modèles antiques.

⁶⁶⁸ *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 406-409.

⁶⁶⁹ « Clément Marot éditeur de son père », art. cité.

en 1522-1523. Les chants royaux renvoient aux participations aux puy autour des années 1520. Enfin les rondeaux sont de contexte vague, quoique certains soient consacrés à la naissance du Dauphin ou à la campagne de 1515.

Outre cette organisation chronologique relevée par Preisig, il est difficile de ne pas reconnaître dans l'organisation des pièces en sections génériques – mettant en avant les poèmes les plus longs, historiographiques, et rejetant à la fin les brefs rondeaux – le principe de composition qui a guidé *L'Adolescence clémentine*⁶⁷⁰. Il ne faut peut-être pas en conclure que Clément a lui-même organisé les poèmes recueillis par son père. D'une part, on ne saurait trop souligner l'importance de la *dispositio* dans la composition d'un recueil à l'image de son auteur : la trahir, c'est littéralement défigurer l'œuvre et le projet poétique de celui-ci. Les discours liminaires de Clément présentant ses propres œuvres le rappellent suffisamment (même si la revendication d'un ordre voulu par le poète sert aussi d'argument publicitaire pour justifier la parution d'un recueil autorisé qui est en grande partie redondant par rapport aux publications non autorisées). D'autre part, le fait que le principe chronologique se superpose au principe générique suggère que ce dernier ne guide pas seul la création des sections, mais qu'il en constitue un ornement supplémentaire. De ce point de vue, la section finale de « Cinquante Rondeaux sur divers propos » constitue un couronnement plaisant du recueil ainsi formé. Le chiffre rond qui préside à la composition de cette section suggère nécessairement une sélection dans le *corpus* des rondeaux de Jean et confirme le scénario proposé par Clément dans son avertissement. Les rondeaux ou épigrammes recueillis dans les œuvres de Clément ne témoigneront pas de ce souci. La section est annoncée par le « Rondeau à ce propos, en la personne de JESUCHRIST », proposé au Puy de Rouen et succédant au chant royal traitant du même sujet, orientant la *dispositio* générale du recueil précisément vers les rondeaux. Le recueil commençait d'ailleurs par d'autres rondeaux, ceux du *Doctrinal des Princesses et nobles Dames* dont l'assemblage offrait aussi une perfection formelle (il y en a vingt-quatre) en plus de la perfection morale prônée dans ce texte édifiant. Ainsi, au principe linéaire s'ajoute une composition circulaire, faisant de Jean Marot un véritable maître ès rondeaux et concentrant le recueil sur trois genres bien précis : les épîtres historiographiques, les chants royaux, et les rondeaux. Cette composition est renforcée par des échos thématiques entre le début et la fin du *Recueil Jehan Marot*. Ainsi, les dernières pièces de la section des rondeaux renvoient à la maison de Bretagne (XLVII, « Tout bien t'agrée »), à François lorsqu'il était encore duc de Valois (rondeaux XLVI « En bon estat », où Jean sollicite la protection de François, et XLVII « Ung seul cueur », dans lequel il loue la trinité que forment Louise de Savoie, Marguerite d'Alençon et François de Valois) ou encore à l'exploit qui a marqué le tout début de son règne, la victoire

⁶⁷⁰ Ce principe est d'ailleurs repéré par Berthon dans *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 408-409.

contre les Suisses à Marignan (XLIX, « En combatant et batant les bateurs »). Ces rondeaux font écho au *Doctrinal des Princesses et nobles Dames*, sans doute composé assez tôt, peut-être pour la jeune Claude de France, née en 1499, qui ouvre le *Recueil Jehan Marot*, mais aussi aux épîtres historiographiques qui portent également sur la campagne italienne de 1515. Nul doute que pour ce recueil savamment composé, Clément n'a pas seulement assemblé des papiers épars : un projet poétique singulier se donne à lire, et l'on n'a pas plus de raisons de penser qu'il émanerait du fils plutôt que du père.

Pourtant Preisig s'étonne de l'absence de certains chefs-d'œuvre de Jean dans ce recueil : *La vraye disant advocate des Dames*, son sésame pour entrer au service d'Anne, qui a été imprimée en 1520, *Les Prières* de 1512 ou encore le chant royal débattu au Puy de Rouen de 1521. Il donne à ces absences une explication idéologique. Selon lui, ces trois pièces sont sans doute les plus représentatives de l'attachement de Jean à la très catholique reine et duchesse bretonne. Ces poèmes étaient donc rattachés à une figure que le règne actuel s'efforçait de faire oublier, trop bretonne, trop papiste, et qui a tenté d'empêcher le mariage de Claude de France avec François d'Angoulême (préférant le futur Charles Quint, le grand ennemi). Clément aurait ainsi écarté des pièces relevant d'une autre époque et d'une autre idéologie que celle au pouvoir.

Toutefois, on peut proposer une explication bien plus simple pour rendre compte de ces surprenantes omissions. D'une part, si l'on considère que Jean Marot réunit des textes faisant la chronique des premières années du règne de François I^{er}, l'absence de *La vraye disant advocate des Dames* ou des *Prières* s'explique parfaitement : les poèmes antérieurs à 1515 sont exclus. Le cas du *Doctrinal des Princesses et nobles Dames* est plus problématique : composé pour Claude de France, la critique s'oppose sur la question de savoir s'il doit être daté de l'enfance de la princesse (vers 1506-1507, peu après que Marot est entré au service d'Anne de Bretagne) ou bien du moment où elle va épouser François de Valois⁶⁷¹. Quoi qu'il en soit, sa présence est justifiée si sa composition originelle concerne bien Claude de France, nouvellement reine, ou encore si Jean réutilise ce texte plus tardivement, à l'occasion d'une autre naissance royale, comme celle de Louise en 1515 ou de Charlotte en 1516 par exemple. D'autre part, à l'exception de *La Responce de France...* (sur laquelle nous reviendrons), l'ensemble des poèmes est antérieur à 1520. Même si la plupart des rondeaux sont difficiles à dater, ceux qui renvoient à un événement précis (naissance du Dauphin dans les rondeaux XXVII à XXIX ou Marignan au rondeau XLIX par exemple) ne dépassent pas la date de 1520 et sont même parfois, comme on l'a vu, antérieurs au règne de François I^{er}⁶⁷². En outre,

⁶⁷¹ Voir les explications de Defaux et Mantovani dans les notes de leur édition : *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 260-262.

⁶⁷² La présence de tels rondeaux suggère qu'à l'instar des recueils de Clément, le principe générique prend discrètement le pas sur une composition strictement chronologique. Les rondeaux XLVI et XLVIII, par

en 1517, Jean Bouchet publie dans le *Chappelet des Princes* un ensemble de cinquante rondeaux, dont la thématique édifiante et morale, on l'a vu, évoque aussi le *Doctrinal* de Jean : même si le fait est peut-être une coïncidence, il peut aussi témoigner des lectures réciproques des deux auteurs et permettre de situer la composition du recueil de Jean Marot peu après cette date. Si Jean a réuni ses poèmes vers 1518-1520, alors cela explique l'exclusion du chant royal débattu en 1521 ou d'autres poèmes composés pour les Puy rouennais, antérieurs à 1515 ou postérieurs à 1520. L'absence des épitaphes d'Anne de Bretagne ou de Claude de France, morte en 1524, se trouve également justifiée. Le fait que Clément ne publie que bien plus tard ces poèmes renvoyant à une période incomplète du règne de François I^{er} et du service de Jean ne doit guère étonner, puisqu'il ne publie lui-même qu'une partie de ses œuvres dans *L'Adolescence clémentine* quelques mois auparavant, s'arrêtant juste avant d'être gratifié de la fonction de valet de chambre du roi qu'il arbore pourtant sur la page de titre.

BORNES CHRONOLOGIQUES : LE RECUEIL D'UNE CIRCONSTANCE ÉVANOUÏE

Pourquoi Jean Marot aurait-il cessé de réunir ses poèmes consacrés au règne de François I^{er} avant 1520 ? Une composition motivée par une occasion précise, qui peut avoir disparu avant que le poète n'ait eu l'opportunité de mener son projet à bien, fournirait une explication plausible. Or, au seuil du recueil, au cœur de l'épître inachevée de Marignan ou au centre des rondeaux se trouvent des événements importants de la vie politique du début du règne de François I^{er} : nous voulons parler des naissances.

Quelle que soit la date de rédaction originelle du *Doctrinal des Princesses et nobles Dames*, et bien qu'il semble destiné à Claude de France, ce chapelet de conseils adressés à une jeune princesse entre en parfaite résonance avec les naissances de ses filles Louise de France, le 28 août 1515, ou Charlotte, le 23 octobre 1516. Les poèmes du Puy de Rouen du *Recueil Jehan Marot* célèbrent quant à eux un fils, alors que le Dauphin naît le 28 février 1518. Le concours du Puy impose naturellement de traiter d'une naissance dans les termes les plus purs, les plus élogieux qui soient : c'est chose faite avec le « Chant royal de la Conception nostre Dame ». Cependant les deux chants royaux réunis dans le *Recueil Jehan Marot* ne sont pas seulement consacrés à la mère, Marie, mais aussi à son fils : le second est en effet le « Chant royal digne d'estre escript en tableau soubz la pourtraicture de JESUCHRIST ayant la couronne d'espines sur la teste, tenant ung roseau en sa main, et assis tout nud sur sa croix » et est appuyé par un « Rondeau à ce propos, en la personne de JESUCHRIST ». Enfin, comme on l'a déjà souligné, au cœur de la section des rondeaux se trouvent non pas un mais trois rondeaux sur la naissance du Dauphin. Après le

lesquels le poète demande protection au duc de Valois ou fait l'éloge de sa famille, trouvent du reste parfaitement leur place, d'un point de vue thématique, dans un recueil célébrant François I^{er}.

règne de Louis XII, mort sans laisser d'héritier mâle, l'importance des naissances dans la famille royale ne saurait être sous-estimée. Elle ne l'est probablement pas par Jean Marot, qui élaborerait ainsi un manuscrit d'offrande pour le couple royal, célébrant ces événements politiques majeurs. Cette hypothèse explique bien des choix, des réécritures, une *dispositio* pour ce *Recueil Jehan Marot* jusqu'alors prêtés à Clément, pour des motifs contradictoires (valoriser le père tout en s'assurant qu'il reste attaché à un passé poétique que le fils dépasse), parce que l'on est plus familiarisé avec le travail d'édition et de réécriture de Clément qu'avec celui de Jean. Pourtant, comme on l'a rappelé plus haut, ce sont précisément ces principes éditoriaux proclamés par Clément au seuil de ses œuvres qui invitent à supposer que le fils traite avec le plus grand respect les textes cette fois non du père, mais du poète qu'il fut. On peut même raffiner l'hypothèse et suggérer que ce manuscrit, dont la cohérence repose sur une période de naissances et de joie pour la nouvelle dynastie régnante, devait être plus précisément destiné à Claude de France, mise en valeur dès le *Doctrinal des Princesses et nobles Dames*, mais aussi à travers les différentes voix féminines que l'on entend dans les épîtres historiographiques. Jean ferait sa cour à la reine plus qu'au roi, comme il l'avait fait avec Anne de Bretagne plutôt qu'avec Louis XII.

Une telle hypothèse a le mérite de rendre compte, enfin, de l'inachèvement de l'épître de Marignan, de sa présence néanmoins dans les papiers réunis par Jean pour préparer un tel manuscrit mais aussi des mystérieuses déclarations de Clément dans le sizain succédant à cette épître inachevée. Comme l'a remarqué Theureau⁶⁷³, la composition du « Commencement d'une Epistre de Jehan Marot à la Roynne Claude... » peut être assez précisément datée, non seulement parce que des comptes rendus de campagne n'ont de valeur que s'ils suivent l'expédition de près, mais aussi parce que le poète y évoque la joie du roi le jour où il apprend que sa première fille, Louise, est née. Or celle-ci meurt très jeune, en septembre 1518 : nul doute, pour Theureau, que le poète n'aurait pas manqué de rendre compte de ce malheur d'une façon ou d'une autre dans son récit rétrospectif. On peut même aller plus loin : peut-être est-ce précisément cette mort de la petite Louise qui décourage définitivement Jean Marot de terminer le compte rendu de la première expédition italienne de François I^{er}, qui date alors déjà d'il y a trois ans... Peut-être aussi est-ce la raison pour laquelle ce *Recueil Jehan Marot*, que l'on suppose destiné à former un manuscrit d'offrande célébrant les naissances royales, ne verra jamais le jour sous cette forme. Des années plus tard, Clément publierait un recueil inachevé, un « livret » retrouvé dont la cohérence serait obsolète, mais qui aurait le mérite d'en avoir une, à la différence des publications éparses de certains poèmes de plus ou moins grande ampleur de Jean.

⁶⁷³ *Étude sur la vie et les œuvres de Jean Marot*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [Caen, Le Blanc-Hardel, 1873], p. 148.

Cette hypothèse permet aussi de reprendre à nouveaux frais l'interprétation de l'énigmatique sizain de « Clement Marot filz de l'Autheur Aux Lecteurs » :

Icy l'autheur son Epistre laissa
Et de dicter (pourtant) ne se lassa,
Mais en chemin la mort le vint surprendre
En luy disant : Ton esprit par deça
De travailler (soixante ans) ne cessa :
Temps est qu'ailleurs repos il voyse prendre.

De prime abord, ce sizain établit une mort grandiose de Jean Marot, la plume à la main, vers 1518, alors qu'il rédige son compte rendu de la première campagne italienne de François I^{er}. Or des registres de compte prouvent que celui-ci est payé par le roi – et donc bien vivant – jusqu'en 1526. Il est difficile de penser qu'un lecteur de 1533 un tant soit peu familier avec la poésie des Marot ou de la cour de François I^{er} ignore ce fait même si, pour les autres, l'effet de grandeur de l'auteur est garanti. Pourquoi Clément écrirait-il un tel mensonge ? Si Clément disposait bien d'un « livret » composé par son père dans lequel figure cette épître inachevée, sans doute désirait-il expliquer cet abandon par une raison noble (seule la mort peut mettre fin à l'œuvre, et c'est un risque d'autant plus grand que celle-ci est ambitieuse et se veut exhaustive : Jean, selon le titre de Clément, « avoit deliberé de descrire entierement la deffaicte des Suisses⁶⁷⁴ ») et non par un essoufflement de la plume de son père pour accomplir ce projet, ou par un délaissement de ses devoirs épidiectiques à la cour de François I^{er}. Outre l'image glorieuse que ce sizain donne de son père, une lecture plus précise de ces vers montre que Clément n'affirme pas que Jean est mort au moment de rédiger cette épître, mais seulement qu'il l'a abandonnée⁶⁷⁵, sans doute en même temps qu'il a abandonné son projet de manuscrit d'offrande à la reine : « Icy l'autheur son Epistre laissa / Et de dicter (pourtant) ne se lassa ». Il reste cependant un paradoxe : Jean cesse d'écrire son épître, or, si l'on en croit les vers suivants, seule la mort pourrait l'empêcher de travailler. Peut-être n'est-ce pas de sa mort dont il s'agit, mais précisément de celle de Louise, dont on a déjà supposé qu'elle pouvait expliquer l'inachèvement d'un compte rendu d'expédition commençant par l'évocation heureuse de sa naissance. Mais Clément ne s'étend pas sur ces motifs conjoncturels et n'avance, à la gloire du poète, que la mort comme alternative à l'achèvement de l'œuvre. Quoi qu'il en soit réellement, la mort de la princesse, et peut-être même

⁶⁷⁴ De ce point de vue, les pièces brèves de Clément, historiographiques ou non, issues des touches autoptiques par lesquels Jean compose ses comptes rendus, écartent tout danger d'inachèvement.

⁶⁷⁵ Nous développons et précisons ici des pistes de recherche envisagées par Berthon à propos de ce compte rendu inachevé : « Quelles explications avancer pour rendre compte de cet abandon ? Peut-être la pièce ne satisfaisait-elle pas le poète ; peut-être l'occasion de la présenter à la reine Claude s'était-elle évanouie ; ou peut-être une commande plus importante l'avait-elle rendue inutile. » La piété filiale aurait conduit Marot à publier cette épître représentative du style de Jean Marot, même inachevée (*L'Intention du poète, op. cit.*, p. 94).

celle, subséquente, de la reine, rendent possible l'amalgame avec celle, imprécise, antidatée, de Jean Marot, et autorisent d'une certaine façon cette manipulation. La figure allégorique de la mort viendrait l'avertir de cesser de composer cette épître, et l'encourager à chercher repos « ailleurs ». Si le « repos » est souvent un euphémisme désignant la mort, tandis que l'« ailleurs » renverrait au paradis chrétien, peut-être faut-il ici entendre ces termes dans un sens plus littéral et en même temps plus poétique. Le « repos » serait une activité plus légère ou plus récréative que l'écriture d'un vaste poème historiographique. L'« ailleurs » dont parle Clément pourrait alors renvoyer à un autre genre de poésie, aux formes plus brèves des chants royaux et rondeaux, au calme spirituel des uns (littéralement présentés « ailleurs », à Rouen) et au caractère plaisant des autres. Ainsi édité par Clément, le *Recueil Jehan Marot* met en scène un abandon de l'historiographie, certes motivé par une circonstance conjoncturelle, mais que l'éditeur masque au profit d'une réorientation poétique dans la suite du recueil. Ce ne serait pas la première fois que Clément interviendrait dans une édition des œuvres de son père pour se saisir d'un événement fortuit et en faire un manifeste poétique, dramatisant le passage d'une esthétique à l'autre : l'épître XXIV de *La Suite*, initialement éditée en tête des *Deux heureux Voyages* de Jean en 1533, ne procède pas autrement. Dans le sizain « Aux Lecteurs » comme dans cette épître « Au Roy », certaines torsions de la réalité ou incohérences quant à la date prétendue de la mort de Jean Marot exhibent les aspects poétique et symbolique du passage de flambeau entre le père et le fils. En outre, aux seuils de poèmes historiographiques narrant les exploits de Louis XII et de François I^{er}, ces commentaires métapoétiques de Clément sur ce qui le rapproche ou le détache de l'esthétique elle-même mouvante de son père, invitent à mesurer l'opposition entre le temps long d'une monarchie française pérenne et régulière dans ses exploits, et les mutations intrinsèques d'une poésie dont le projet fondamental est toujours de faire briller le royaume de France et son langage. Que l'édition de Jean serve ou non de faire-valoir pour Clément, elle est indéniablement conçue selon une volonté d'illustrer une richesse poétique française, étroitement liée à la monarchie, et dans laquelle le fils entendra bientôt trouver sa place aux côtés de celles de ses maîtres.

Il reste toutefois un élément dont notre analyse ne parvient pas entièrement à rendre compte : la présence de « La responce de France et des estatz aux escrivains sedicieux⁶⁷⁶ » entre ce sizain de Clément, qui met peut-être un terme à l'écriture historiographique ou de propagande de Jean, et ses chants royaux présentés à Rouen. Ce texte apparaît donc comme surnuméraire dans le *Recueil Jehan Marot*, intervenant alors que le genre semble avoir été abandonné. En outre, tandis que les pièces historiographiques précédentes sont des épîtres écrites ou adressées aux femmes,

⁶⁷⁶ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 44-52.

ce poème n'est ni épistolaire, ni particulièrement féminin, sinon dans les allégories topiques de la France et des états de Noblesse et de l'Eglise. À bien des égards, il ne trouve guère sa place dans un recueil aux sections et à la continuité thématique et générique si élaborées. Il en va de même pour la chronologie : alors que toutes les pièces, lorsqu'elles peuvent être datées, furent composées ou présentées entre 1515 et 1518, ce poème, par ses allusions historiques, renvoie à la période agitée entre la fin de l'année 1521 et le début de 1523. Nous ne pensons pas qu'il faille pour cela étendre la période dont le *Recueil Jehan Marot* serait le témoin : non seulement le *terminus ad quem* de 1518 offre une cohérence chronologique et thématique forte, mais en plus si le recueil regroupait des pièces écrites jusqu'en 1523, cela reposerait l'insoluble question de savoir pourquoi le chant royal « L'humanité jointe à divinité », débattu au Puy de Rouen de 1521, ou celui de 1522, non primé, ayant pour palinod « La porte close où péché n'eust entrée », n'y figurent pas. Defaux et Mantovani précisent en outre qu'il existe une édition imprimée de « La responce de France et des estatz... » vers 1522-1523 présentant un nombre considérable de variantes, au regard desquelles la version du *Recueil Jehan Marot* semble témoigner d'un état antérieur du texte, dont les allusions politiques se situeraient à mi-chemin entre une composition originelle de 1513 perdue et celle qui fut imprimée en 1522-1523⁶⁷⁷. C'est donc un texte peut-être à nouveau inachevé, ou du moins incomplètement modifié, qui serait présent dans ce recueil. Jean était-il aussi en train de travailler sur ce poème lorsqu'il a abandonné son projet vers 1518 ? Ou bien la reprise de ce poème rassurant sur les finances royales s'est-elle imposée après la campagne italienne de 1515 ? Mais le ton particulièrement alarmant de cette pièce de propagande, ainsi que des allusions politiques (peut-être en cours de modification) ne conviennent guère à la période d'espoir faisant suite au triomphe de Marignan. Son titre de « responce » suggère, contrairement aux épîtres précédentes, une écriture plus que jamais sur le vif, et qui semble ici dispenser le poème de toute insertion logique dans le reste du *Recueil Jehan Marot*. Comment ce texte s'est-il retrouvé intercalé dans un « livret » par ailleurs si cohérent ? L'examen des papiers que Clément a retrouvés écrits par son père offrirait sans doute bien des réponses...

- **Réécritures marotiques**

Même si Clément est le premier à donner deux éditions entièrement dédiées aux poèmes de son père, pour autant ceux-ci circulaient bien avant les années 1533-1534, sous forme manuscrite ou imprimée. Or entre ces versions éparses des poèmes historiographiques, chants royaux ou rondeaux de Jean et le texte qu'en donne Clément, de multiples réécritures portant sur le fond ou

⁶⁷⁷ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 301-308. Nous laissons de côté leur hypothèse selon laquelle Clément aurait amplement réécrit le texte de son père pour son *Recueil Jehan Marot*, qui n'éclaire guère le problème.

la forme viennent s'intercaler. Les éditeurs, Defaux et Mantovani en particulier, y ont inmanquablement décelé des interventions de Clément. Or ces réécritures peuvent aussi bien être attribuées à Jean, pour des motifs bien plus techniques ou concrets, que d'éventuelles volontés du fils de faire passer son père pour un meilleur écrivain qu'il ne l'est, plus sage et moins « archaïque ». On a observé ailleurs que Clément, préparant ses poèmes en vue de les publier, en réécrivait certains vers mieux adaptés à leur nouvelle diffusion, ou tout simplement pour les améliorer. Il en allait ainsi, par exemple, de la sixième élégie mais aussi, hors contexte de publication imprimée, de l'« Avant-naissance du troiziesme enfant de Madame, Madame la Duchesse de Ferrare⁶⁷⁸ », dont la version manuscrite offerte au connétable de Montmorency est dépourvue de la violente dénonciation des persécuteurs religieux et diffère ainsi par son ton et son style de celle d'autres manuscrits⁶⁷⁹. Lemaire réécrit aussi une partie de ses *Epîtres de l'Amant vert* avant de les faire imprimer. Pourquoi Jean Marot n'aurait-il pas remis sur le métier certains de ses poèmes au moment de préparer son recueil ? Pourquoi ne se serait-il pas agacé, comme son fils, du « desplaisir [...] d'en ouir crier, et publier par les Rues une grande partie toute incorrecte, mal imprimée, et plus au proffit du Libraire, qu'à l'honneur de l'Autheur⁶⁸⁰ », pour reprendre les griefs exprimés par Clément à l'orée de son *Adolescence* ? Pourquoi ce dernier refuserait-il à son père le respect de la lettre de l'auteur qu'il promet tant pour ses propres éditions ?

Au fil de nos analyses, nous avons déjà étudié quelques réécritures des poèmes du *Recueil Jehan Marot* : pour l'« Epistre des Dames de Paris aux Courtisans de France estans pour lors en Italye » comme pour le « Chant royal de la Conception nostre Dame », l'hypothèse d'une réécriture par Jean lui-même, pour diverses raisons que nous avons détaillées, nous a semblé plus économique que de supposer que Clément interviendrait à tort et à travers dans le *corpus* paternel. Pourtant, dans *Les Deux heureux Voyages*, et en particulier dans le *Voyage de Gênes*, rien ne justifie que Jean soit revenu lui-même sur son texte : on ne saurait imaginer que ce *Voyage*, offert sous la forme d'un manuscrit orné à Anne de Bretagne, soit retravaillé pour une autre occasion et présenté à un autre monarque. Clément est donc vraisemblablement intervenu dans les œuvres de son père, mais toutes les réécritures ne lui sont pas attribuables avec certitude. En étudiant les différents types de variantes entre les manuscrits et les éditions imprimées de Jean, on s'efforcera de déterminer lequel des deux Marot a pu intervenir, et surtout au nom de quels principes esthétiques, rhétoriques, historiques.

⁶⁷⁸ OP2, p. 181-183.

⁶⁷⁹ Voir les notes de Defaux, OP2, p. 953. On regrette le « bricolage » de celui-ci pour l'édition de ce poème.

⁶⁸⁰ OP1, p. 17.

En recensant les innombrables variantes entre des versions manuscrites des rondeaux de Jean et l'édition imprimée qu'en donne Clément, les éditeurs des *Deux Recueils* ont systématiquement conclu à l'interventionnisme insistant du fils Marot. Pourtant, la diversité des leçons offertes par les manuscrits ne signifie pas qu'ils détiennent un texte originel, exempt de fautes ou de corrections apportées plus ou moins arbitrairement par une main allogène. C'est ce que révèlent les variantes du rondeau VI du *Doctrinal des Princesses et nobles Dames*⁶⁸¹ : alors que le conseil d'éviter « de croire trop legierement » est adressé à « la Dame ou Princesse notable » (v. 6), conformément à ce que le titre de l'œuvre suppose, ce vers fait apparaître « le prince ou hault seigneur notable » dans les manuscrits BN msfr. 1721 et BN n. ac. fr. 10262 ou encore « un prince ou princesse notable » dans le manuscrit BN msfr. 12489. De toute évidence, ces leçons ne sauraient correspondre au projet du *Doctrinal*, qui regroupe des rondeaux moraux donnant des conseils aux femmes. Ces variantes manuscrites présentent des réécritures motivées par un changement de contexte énonciatif du rondeau copié, dans ces manuscrits, indépendamment des autres pièces du *Doctrinal*. Ces leçons ne peuvent donc être retenues pour une édition du *Doctrinal* et ne témoignent certainement pas d'un état originel du texte : non seulement Clément ne réécrit rien dans ces vers, mais il semble au contraire en donner dans le *Doctrinal* la version la plus cohérente, sans doute la plus fidèle aux vers de son père.

Ajoutons aussi, en réponse aux notes de Defaux et Mantovani⁶⁸² que le fait que certains manuscrits s'accordent sur des leçons différentes du texte imprimé ne nous semble pas être un argument suffisant pour établir l'autorité de leur version ou pour prouver une intervention tardive de Clément : faute de pouvoir dater précisément les manuscrits, on peut parfaitement supposer qu'ils se copient l'un l'autre et reproduisent des leçons erronées, tandis que Clément, qui prétend posséder un « livret » écrit par son père, est peut-être détenteur de la seule version valide, la plus ancienne ou, au contraire, la dernière revue et approuvée par Jean lui-même.

Dans bien des cas, la version que Clément a éditée s'impose tout simplement comme la seule valable, selon plusieurs critères. Rien ne nous empêche donc de penser que le fils nous donne à lire la version autorisée par Jean Marot, conforme à l'état originel du texte, ou bien corrigée par le poète lui-même, afin de préparer, autour de 1517-1518, un manuscrit d'offrande. L'examen de ces critères, à travers un repérage des variantes dans la section des rondeaux, révèle en effet que tous les manuscrits ne se valent pas, et que les réécritures suivent des intentions précises qui peuvent

⁶⁸¹ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 8 et 268.

⁶⁸² Voir par exemple leurs conclusions dans les relevés de variantes des *Deux Recueils, op. cit.*, p. 268 et 333.

parfaitement être attribuées au père plutôt qu'au fils. Les variantes du vers 7 du premier rondeau⁶⁸³ offrent un panorama des différentes logiques de réécriture :

Si te supplye à la clameur entens (*Recueil Jehan Marot*)

Et que je veulx je te supplye entendz (BN msfr. 12489)

Et que je veuil je te supplye entendz (BN msfr. 19183)

Je te supply que la clameur entende (Arsenal ms. 5110)

Je te supply à la clameur entends (BN msfr. 1721, ms. Jacques Robertet)

Par rapport au vers imprimé par Clément, les variantes du manuscrit Arsenal 5110 constituent clairement une erreur du copiste par rapport au rondeau originel, puisque la rime s'y fait féminine et ne trouve aucun écho dans le reste du rondeau. Les variantes des manuscrits BN msfr. 12489 et BN msfr. 19183 constituent des versions moins élégantes, à la limite de l'incorrection syntaxique (plus précisément, il faudrait coordonner la première proposition au vers précédent et supposer que la seconde est le début d'une nouvelle phrase, mais on peut s'étonner de l'absence totale de coordination entre ces phrases, réalisée dans la version imprimée par la conjonction « si »). La différence de flexion du verbe entre ces deux manuscrits tient à la différence de lecture et d'écriture du copiste. De fait, la leçon imprimée de ce vers, qui correspond du reste à celle qui figure dans d'autres manuscrits⁶⁸⁴, doit peut-être moins à l'intervention de Clément qu'à la restitution d'un état originel du texte – ou à son amélioration en vue de le faire figurer dans un manuscrit d'offrande. Il est en effet aussi difficile de dater ces manuscrits que la composition du rondeau et son éventuelle révision. C'est toutefois une telle révision autographe que suggère la variante du manuscrit BN msfr. 1721, bien souvent le moins fautif : en ne faisant pas figurer le « e » à la fin de « supply », cette leçon (ainsi que toutes les autres) présente un hiatus qui semble avoir été corrigé dans la version donnée aux imprimeurs⁶⁸⁵. L'argument est ténu, car la règle de l'hiatus ne s'impose que progressivement au XVI^e siècle, mais on peut supposer qu'il s'agit là d'une véritable correction du *Recueil*, apportée à une version originelle du rondeau figurant dans le manuscrit. De fait, les variantes entre des manuscrits et la version imprimée par Clément peuvent être regroupées en plusieurs sortes, et expliquées de plusieurs façons. Tout d'abord, le manuscrit peut-être clairement fautif, et on ne saurait attribuer ces erreurs à Jean : Clément éditerait donc une bonne version du texte de son père, avant que sa circulation n'en altère la métrique. Ensuite, des manuscrits, et en particulier le BN msfr. 1721 présentent des leçons alternatives de certains

⁶⁸³ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 61 et 329.

⁶⁸⁴ Voir les notes de Defaux et Mantovani (*Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 329) qui répertorient minutieusement les occurrences de chacun des rondeaux dans les manuscrits et indiquent les variantes ou absences de variantes. Nos analyses s'appuient sur ces précieux relevés.

⁶⁸⁵ Dans les rondeaux XXXIII et XXXIV (*ibid.* p. 80-81), le même verbe est orthographié « supply' », avec une apostrophe qui prend la place du « e » final attendu et permet d'éviter une coupe épique.

vers, sans que des explications reposant sur la métrique ou l'élégance (critère toujours délicat à manier) du poème ne puissent être invoquées. Sans prétendre pouvoir expliquer toutes ces variantes, nous verrons toutefois qu'elles peuvent parfois être comprises dans le contexte de la mise en recueil de ces rondeaux, au sein d'un manuscrit composé au début du règne de François I^{er} et vraisemblablement adressé à une dame. Enfin, le manuscrit peut présenter des vers avec hiatus, mais surtout, comme on le verra, des césures épiques ou lyriques : pourquoi ne pas supposer, alors, que Lemaire aurait repris le père Marot avant le fils à propos des « coupes féminines » ? Cela nous conduira à réévaluer les corrections de l'édition imprimée du *Voyage de Gênes* par Clément. Examinons donc un à un ces cas de figure.

LES MANUSCRITS FAUTIFS

Il est inutile de s'attarder longuement sur cette catégorie, tant les leçons de certains manuscrits, par leurs erreurs grossières, relèvent indéniablement plus de la fatigue du copiste que du manque de rigueur de Jean. Citons à titre d'exemple le vers 2 du rondeau XVI⁶⁸⁶ : entre « Et tout pour vous, Dame au cueur tresamer » (*Recueil Jehan Marot*) et « Du tout pour vous dame au cueur amer » (BN msfr. 12489), le copiste a clairement oublié un adverbe, faussant ainsi le compte des syllabes du vers. Au rondeau XVII, dans ce même manuscrit, manque le treizième vers. Dans d'autres cas, certaines substitutions de termes synonymes provoquent des redites et indiquent que le copiste a mélangé des vers. Il en va ainsi au rondeau XLIII⁶⁸⁷ :

N'est il moyen de te molliffier
Par tel' façon que grace en fust acquise ? (v. 4-5)

Une variante des manuscrits BN Rothschild 2964 et BN msfr. 19182 remplace « façon » (v. 5) par « moyen » et constitue à nouveau une erreur imputable au copiste et non à un père poète que Clément aurait corrigé. Le même écueil peut être observé au rondeau XLIX⁶⁸⁸ où le copiste du manuscrit BN msfr. 1721 a écrit « Le roy francoys a gagné ceste gloire / D'avoir gagné le camp et la victoire » (v. 3-4) au lieu de « Le Roy François emporte ceste gloire / D'avoir gagné le camp et la victoire ». Clément est peut-être moins profanateur de l'œuvre du père qu'éditeur soucieux de transmettre la bonne version, *a fortiori* si celle-ci lui vient directement de la plume de son père. Devant la diversité des leçons offertes par différents manuscrits, pourquoi la version donnée par Clément serait-elle nécessairement apocryphe, et non les autres ? Un dernier exemple oscille entre réécriture avérée (en vertu d'un critère d'élégance stylistique ?) et erreur de copiste, toujours à

⁶⁸⁶ *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 70 et 334-335.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 86-87 et 342.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 89 et 343.

propos du manuscrit BN msfr. 1721. Au rondeau XXXI⁶⁸⁹, le vers 3 intervertit des mots par rapport au recueil de Clément et donne « Ma presque mort sur le champ abatu » au lieu de « M'a sur le champ pres que mort abbatu ». Cette incertitude entre réécriture du vers ou correction d'une erreur concerne bien des variantes répertoriées par Defaux et Mantovani ; or l'une ou l'autre interprétation détermine une manipulation postérieure du rondeau, lourde de sens – qu'elle soit le fruit de Clément ou de Jean s'il a effectivement préparé un recueil de ses œuvres à copier – ou simplement une circulation non contrôlée par le poète, comme cela était bien souvent la règle au XVI^e siècle, surtout pour les poèmes brefs, sujets à être recueillis dans nombre d'anthologies. Ajoutons enfin que ce manuscrit BN msfr. 1721 est celui qui regroupe le plus de rondeaux de Jean. Il présente de très nombreuses variantes avec le recueil imprimé par Clément : si nous pouvons en expliquer un certain nombre (et par là les attribuer au père plutôt qu'au fils), d'autres semblent reposer sur des choix plus arbitraires, sans que l'on puisse vraiment trancher laquelle des versions est plus élégante, selon nos critères ou ceux des poètes du XVI^e siècle. Quoi qu'il en soit, contrairement à ce que font Defaux et Mantovani dans leurs notes, on peut toujours laisser le bénéfice du doute sur ces réécritures à Jean et non à Clément.

LA PRISE EN COMPTE DE LA DESTINATAIRE

D'autres réécritures sont plus massives, engagent le sens global du rondeau et ne peuvent être seulement le fait d'un copiste peu attentif. C'est le cas, par exemple, des rondeaux XXI et XXII⁶⁹⁰. Dans le rondeau XXI, qui est la réponse d'une Dame à un amant insistant, la dernière strophe est entièrement réécrite :

Car ung seul a[y]me, en qui jay ja posée
 La mienne amour je suis son espousée
 Servir le puis sans avoir crainte dame [...]. (BN msfr. 1721 et BN n. ac. fr. 10262)

Car ung seul ame, en qui sera posée
 La mienne amour quant m'aura espousée.
 Car lors pourray l'aymer sans crainte d'ame [...]. (*Recueil Jehan Marot*)

Les temps verbaux passent du présent dans les manuscrits au futur dans la version imprimée. Alors que dans les manuscrits la femme est déjà mariée, elle ne l'est pas encore dans le *Recueil Jehan Marot*, ce qui donne une image de la femme plus vertueuse, souhaitant préserver son honneur pour elle-même, alors qu'elle ne le doit encore à aucun homme. Cet éloge féminin s'accompagne d'une représentation un peu moins inconvenante, lourde, de l'amant, qui ne cherche pas à rendre un quelconque mari cocu. Ce point est d'ailleurs confirmé dans le rondeau suivant, qui constitue la réponse de cet amant à la femme dédaigneuse de ses avances. Alors que

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 79 et 339.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 73-74 et 336-337.

les versions contenues dans les manuscrits BN msfr. 1721 et Lille ms. 402 sont assez « gaillardes », pour reprendre le mot des éditeurs, la version imprimée par Clément est plus sage, plus respectueuse des codes de l'amour courtois. Au vers 4, la proposition de « fringuer » donnée par les manuscrits devient plus pudiquement l'invitation à un « baiser ». Les vers 6 à 8 sont quant à eux entièrement réécrits :

Or une fois la chose est toute claire
Que toute femme appete ce mistere
Parquoy deviez pardonner le meffaict. (BN msfr. 1721)

Puys que vostre œil m'y a voulu actraire,
Il m'est advis qu'il ne vous doit desplaire
Mais me devez pardonner le forfaict. (*Recueil Jehan Marot*)

De l'une à l'autre version, le propos est bien plus respectueux pour le sexe féminin. Ainsi, la nature féminine ne suffit plus à justifier une proposition non chaste : tout au plus les attraits de cette dame en particulier doivent-ils sinon l'inciter à céder, du moins à pardonner les propositions de l'amant. Le motif de l'œil attirant l'amant soustrait aussi ce rondeau à la veine gauloise auquel il appartenait pour le rapprocher d'une tradition courtoise (ou pétrarquiste, ce motif y étant également présent), en vertu du *topos*, discuté dans *La Belle Dame sans merci* de Chartier, selon lequel la dame est responsable de la douleur de l'amant, car c'est son regard qui a fait naître l'amour en lui. La « femme » des manuscrits BN msfr. 1721 et Lille ms. 402 devient en outre « noble cuer » (v. 12) dans le *Recueil Jehan Marot*. De même, le « gaillard » du manuscrit Lille ms. 402 n'est plus que « beau filz » (v. 13) dans la version imprimée.

Les insinuations grivoises disparaissent complètement de ce poème, de même, on l'a vu, qu'elles ont disparu de l'« Epistre des Dames de Paris aux Courtisans de France estans pour lors en Italye ». Cela avait été interprété par les éditeurs comme une manifestation du désir de Clément de donner une image plus sage de son père. Lui-même écarte d'ailleurs de ses propres imprimés les épigrammes les plus grivoises : c'est ce qu'a révélé la comparaison des poèmes du manuscrit de Chantilly offert à Anne de Montmorency avec les deux livres d'épigrammes des *Œuvres*. De la cour au public des villes, des variations tonales semblent s'imposer. À propos de l'édition de Villon par Clément, Berthon⁶⁹¹ remarque aussi que le poète de Cahors n'a pas retenu de son prédécesseur les poèmes grivois, tout en suggérant qu'il pouvait aussi ne pas bien en comprendre le sens ou les allusions à cause d'un vocabulaire trop obscur. Cet assagissement des rondeaux de Jean Marot pourrait donc bien être du fait de Clément. Pourtant, si notre idée selon laquelle Jean préparait un manuscrit d'offrande pour la reine Claude de France – brouillon dont Clément aurait hérité et qu'il éditerait tel quel par respect pour le projet auctorial de son père –

⁶⁹¹ *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 419-420.

est juste, alors ces réécritures peuvent aussi bien être attribuées à Jean, qui assagit ses remarques grivoises et présente un portrait de la dame plus vertueux encore, afin de plaire à sa lectrice royale.

Une autre variante entre manuscrits et imprimé tend à confirmer ce point. En effet, au rondeau XXXVI⁶⁹², le thème de la gent féminine tentatrice, à travers la figure d'Ève, est remplacé par une remarque plus vaste sur le pouvoir de l'amour :

Dieu fist Adam armé de congnoissance,
Et neantmoins contre la decepuance
Deve sa femme il ne se peult deffendre. (Arsenal ms. 5110, BN msfr. 1721 et BN msfr. 2335)

Dieu fist Adam armé de congnoissance,
Et neantmoins contre la decevance
D'amour charnelle il ne se peult deffendre. (*Recueil Jehan Marot*)

Là encore, la stigmatisation du sexe féminin est adoucie, quitte à perdre le balancement entre Adam et Ève. Le geste s'explique si Jean Marot comptait adresser ses rondeaux à Claude de France. Notons que cette réécriture au vers 8 induit une modification au vers 11 : afin d'éviter une redite, la « charnelle plaisance » des manuscrits devient « peché et plaisance » dans l'imprimé, ajoutant une allitération. S'il est vrai que Jean a réécrit ses rondeaux pour pouvoir les inclure dans un manuscrit destiné à être offert à la reine, alors cela suppose que leur première rédaction précède 1515 ou 1518 – indice non négligeable face à la difficulté de dater la plupart de ces pièces ou manuscrits qui ne sont pas de circonstance.

Comme nous l'avons rappelé, le *Recueil Jehan Marot* contient des pièces écrites qui, lorsqu'elles peuvent être rattachées à un contexte précis, portent sur les premières années du règne de François I^{er}. Or il est un rondeau que des manuscrits associent explicitement au service de Louis XII : en effet, le manuscrit BN msfr. 1721 précise en marge, pour le rondeau XXXIII⁶⁹³, « Au Roy Loys XII^e », tandis que le manuscrit BN n. ac. fr. 10262 porte en titre « Rondeau dudict Marot au Roy Lois douziesme ». En omettant ces titres ou précisions, alors que par exemple, le rondeau XLIX précise bien qu'il porte sur la « deffaicte des Suisses » à Marignan, il semble que le compilateur des rondeaux n'ait pas voulu entraver la cohérence chronologique du recueil. En outre, ce rondeau XXXIII – écrit donc sous Louis XII – est suivi par un autre rondeau qui porte exactement sur le même sujet, la demande d'un « courtault » (v. 7 et 12), et comprend le même jeu de mots « pié » et « jambe » (v. 1-3 et 1-4), qui renvoient aux parties du corps du poète, mais qui peuvent aussi être compris comme des termes de mesure poétique. Il n'est guère probable que Jean ait écrit des rondeaux si semblables pour le même roi, aussi faut-il sans doute rattacher le rondeau XXXIV au service de François I^{er}. Sa postériorité est d'ailleurs étayée par le fait que les

⁶⁹² *Les Deux Recueils, op. cit.*, p. 82 et 340.

⁶⁹³ « D'aller à pied », *ibid.*, p. 80-81 et 340.

copistes du rondeau XXXIII ne semblent pas connaître le rondeau XXXIV, qui ne figure dans aucun manuscrit. En l'incluant dans son recueil, Jean semble donc tordre son principe chronologique, peut-être afin de réunir exactement cinquante rondeaux, peut-être aussi parce que le rondeau XXXIII est indéniablement une réussite poétique qu'il serait dommage d'écarter. Toutefois, il gomme la référence à Louis XII de son titre, et la réécriture du vers 10 le rapproche de ce rondeau XXXIV, postérieur :

Pource doncques trespuissant debelleur [...]. (BN msfr. 1721)

Si vous supply' triumpant debeleur [...]. (*Recueil Jehan Marot*)

La réécriture de ce vers peut s'expliquer par la proximité du rondeau XXXIV, dans lequel figure aussi la formule « Si vous supply » (v. 10). Ainsi, les deux rondeaux apparaissent comme une variation concertée autour d'un même sujet, à l'instar des deux épîtres historiographiques « des dames de Paris au Roy François » et « des Dames de Paris aux Courtisans de France », ou encore des trois rondeaux sur la naissance du Dauphin. Cet exemple montre que la réunion et la réécriture des rondeaux obéissent à une logique éthique, énonciative et chronologique rigoureuse, qui n'aurait guère de sens si c'était Clément qui la mettait en place quinze ans après les faits.

LES COUPES FÉMININES DANS LE RECUEIL JEHAN MAROT

Mais il est aussi une autre raison qui motive la réécriture du vers 10 du rondeau XXXIII, et en particulier de son premier hémistiche : tel qu'il figure dans le manuscrit, il comprend une césure lyrique, dont le rondeau imprimé est dépourvu. Or ce type de réécriture est également fréquent dans les rondeaux du *Recueil Jehan Marot*. Ainsi, alors que le vers 6 du rondeau IV⁶⁹⁴ se lit « On a beau dire dame par le sang bieu » dans le manuscrit BN msfr. 1721, il devient « Beau dire avez, Dame par le corps bieu » dans la version imprimée, de façon à chasser la césure épique. Il en va de même au rondeau XIII⁶⁹⁵, où le vers 5 du manuscrit BN msfr. 19183 donne la leçon « Fresche, gaillarde mais molle soubz monture », tandis que le texte édité par Clément supprime la césure épique en donnant le vers « Mais froidde et molle, et sourde soubz monture ». Dans le rondeau XXIII⁶⁹⁶, c'est le vers 6 qui est réécrit, pour le même motif : « Veu que nature veult des biens quel vous preste » dans le manuscrit Lille ms. 402 devient « Nature veult des haulx biens qu'il nous preste » dans le *Recueil Jehan Marot*. Pour finir cette série d'exemples, mentionnons le vers 13 du rondeau XXXVIII⁶⁹⁷ : là encore une césure épique est chassée entre les manuscrits BN msfr. 1721, BN n. ac. fr. 10262 et Lille ms. 402 – qui donnent « Qui me desnue de biens et de

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 63 et 331.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 68-69 et 333.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 74 et 337.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 83-84 et 341.

santé » – et la version imprimée – qui retient « Qui me toult biens, et honneur, et santé ». De façon régulière, des vers sont donc réécrits pour en ôter les « coupes féminines ».

Ce point avait du reste déjà été remarqué par Bozard, puis par Thiry⁶⁹⁸ à propos du rondeau XV, réécrit à partir du rondeau « Par faulx rapport » de *La Vraye Disant Advocate des Dames*⁶⁹⁹ : ils en avaient conclu à une intervention de Clément, qui à la suite des conseils de Lemaire et dans la foulée de la réécriture de son *Temple de Cupido* aurait ôté la plupart des césures épiques ou lyriques des poèmes de son père, au moment de les faire imprimer. Toutefois, à partir des remarques et recensions de Thiry, complétées par nos hypothèses et nos propres relevés, on peut tout à fait attribuer ces réécritures à Jean. En effet, Thiry constate que les coupes féminines sont pratiquement absentes du *Recueil Jehan Marot*, alors qu'elles abondent dans *La Vraye Disant Advocate des Dames*, le *Blason de Foy Faulsée*, la *Complainte de Venise* et l'*Abusif gouvernement du pape*, c'est-à-dire dans les pièces composées sous le règne de Louis XII. Il note toutefois que les *Prières* de 1512 ne présentent que très peu de « coupes féminines ». Selon lui, l'arrivée de Lemaire à la cour d'Anne de Bretagne cette année-là explique cette particularité, car il a démontré ailleurs⁷⁰⁰ que les Rhétoriciens de Bourgogne respectaient depuis toujours et beaucoup plus scrupuleusement que les Rhétoriciens français l'interdiction des césures lyriques et épiques. Parvenu à la cour de France et composant également des vers à l'occasion de la maladie d'Anne de Bretagne (les *XXIII Couplets de la valitude et convalescence de la Royne*), Lemaire aurait conseillé, ou imposé par l'émulation cette règle que Jean Marot semble suivre pour la première fois dans les *Prières* composées pour la même circonstance. Le poète de Caen ne maintiendrait-il pas, n'accentuerait-il pas cette rigueur dans les poèmes écrits ultérieurement et réunis dans le *Recueil Jehan Marot* ?

Le relevé des coupes féminines dans les poèmes brefs non réunis dans le *Recueil Jehan Marot* que l'on peut dater avec certitude (c'est-à-dire finalement assez peu) se révèle instructif. En effet, alors que la « Ballade de Maistre Jehan Marot présentée à Monsieur le Tresorier Robertet » ainsi que l'« Epitaphe de Triboulet, fol du roy Louis XII^e », qui datent toutes deux d'environ 1514, regorgent de coupes féminines (respectivement au nombre de sept et six), à l'inverse la « Ballade

⁶⁹⁸ Dans son article « Jean Marot revu et corrigé par Clément » (art. cité), Claude Thiry renvoie sur ce point au mémoire de Laurent Bozard (*Ce mien petit ouvrage à vous et non aultre voue et desdie. Jean Marot à la cour d'Anne de Bretagne*, mémoire de licence dactylographié, Université de Liège, 2002).

⁶⁹⁹ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 69 et 116.

⁷⁰⁰ « Rhétoriciens de Bourgogne, rhétoriciens de France : convergences, divergences ? », art. cité et « De la césure féminine comme adjuvant à la localisation des textes poétiques en moyen français », dans *Le Moyen Français. Le traitement du texte (édition, appareil critique, glossaire, traitement électronique). Actes du IX^e colloque international sur le moyen français, Strasbourg, 29-31 mai 1997*, éd. Claude Buridant, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 185-207.

envoyée par Maistre Jehan Marot à Monseigneur le Duc de Vallois lors qu'il fut retenu en son service » et l'« Epitaphe de la feue royne Anne » (également de 1514) ainsi que l'« Epitaffe de la feue Royne Claude de France » (écrite en 1524) en sont dépourvues. La « Deploration de la feue royne Claude de France » présente deux cas minimes, ainsi qu'un troisième qui est corrigé dans un autre manuscrit⁷⁰¹. De même, les deux chants royaux indéniablement postérieurs à 1520 (« L'humanité joincte à divinité » et « La porte close où péché n'eust entrée » respectivement présentés au Puy en 1521 et 1522) ne présentent pas de coupes « fautives », ni les autres chants royaux d'ailleurs, alors que les rondeaux parfaits (« Oraison de Nostre Dame », « Aultre rondeau parfaict de la croix⁷⁰² ») en offrent quelques rares exemples. Dans ce cas, il faut peut-être imputer ce respect aux exigences du concours, qui n'affectent que dans une moindre mesure le genre inférieur et innovant du rondeau parfait. Mais pour les autres exemples, il semble bien qu'après l'essai des *Prières* de 1512, Jean Marot se fixe pour règle de respecter l'interdiction des coupes féminines au moment où il entre au service du futur François I^{er}. Le cas de l'épître inachevée – et laissée en l'état par Clément –, dans laquelle cette règle est suivie, est particulièrement probant : c'est bien Jean qui respecte ce principe métrique, et pas seulement son fils. Parmi les cinquante rondeaux regroupés dans le recueil qu'il destinait probablement à offrir à Claude de France, se trouvent des poèmes inédits et d'autres probablement écrits sous Louis XII, que le poète réécrit afin de les faire correspondre à cette nouvelle règle. Sans doute reprend-il ainsi à *La Vraye Disant Advocate des Dames* un rondeau qui s'intègre particulièrement bien dans ce nouveau contexte et qui lui permet de porter son compte de poèmes à cinquante exactement. Alors que les rondeaux écrits en l'absence de circonstance extérieure sont difficiles à dater, la présence d'une leçon donnant des vers avec césures épiques ou lyriques pourrait servir d'indice à leur datation et déterminer si leur première composition est antérieure ou postérieure à 1514. Jean Marot respecte donc l'interdiction des coupes féminines avant son fils, vraisemblablement influencé comme lui par les enseignements du bon pédagogue Lemaire. Ce fait établi, rien n'interdit de penser que c'est bien lui, et non Clément, qui corrige les coupes féminines des rondeaux du *Recueil Jehan Marot*.

⁷⁰¹ *Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 227-230, texte établi à partir du manuscrit BN msfr. 1679 : la coupe épique est tenue à la fin des quatre premières syllabes de « Je vous supplie qu'après la desplaisance » (v. 4) et peut-être que l'adverbe « ores », commun, ne doit compter que pour une seule syllabe dans « Si ores avez extreme desplaisance » (v. 22). Quant au vers « Il n'est pryere que de jeunes enffanz » (v. 40), il devient, dans le manuscrit BN msfr. 2070, « Lon dit quil nest prieres que denffanz ».

⁷⁰² *Ibid.*, respectivement p. 189, v. 4 et p. 191, v. 17.

S'il est possible, et même probable, que Jean reprenne un certain nombre de ses poèmes en vue de composer un manuscrit à offrir à la reine, en revanche rien ne semble motiver la remise sur le métier de ses *Voyages* de Gênes et de Venise, dont la circonstance appartient résolument au passé. Les réécritures massives que subissent ces deux textes, au moment de leur édition en 1533, peuvent cette fois difficilement être attribuées à un autre que Clément. Thiry⁷⁰³ examine très précisément, pour le *Voyage de Gênes*, la nature et le principe des corrections apportées par le fils au texte du père : il supprime ainsi la plupart des « coupes féminines », ce qui le conduit à réécrire quelques mots ou parfois toute une séquence de vers, de façon plus ou moins heureuse commente le critique. Il précise aussi que dans la version imprimée du *Voyage de Gênes* sont supprimés des termes sans doute perçus comme archaïques (tel le latinisme savant du vers 7, « excogita », qui devient en 1533 « Il pourpensa ») ou erronés, inélégants, familiers⁷⁰⁴, mais aussi que nombre de substitutions lui semblent inexplicables. Il remarque du reste que Clément intervient massivement dans le texte de son père alors que sa démarche pour Villon est toute opposée : il s'agit de restaurer les vers de la façon la plus proche possible du texte originel du poète parisien, aujourd'hui « si incorrect » et « si lourdement corrompu⁷⁰⁵ ». Il adapte les vers de Jean aux règles et à la langue de son temps, alors qu'il s'efforce de restituer François Villon dans sa langue, selon un geste philologique qui n'a alors guère de précédent en langue vulgaire⁷⁰⁶. Plus

⁷⁰³ « Jean Marot revu et corrigé par Clément », art. cité.

⁷⁰⁴ Voir Berthon, *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 232. Il revient en outre sur la présence d'une préface aux deux *Voyages*, qu'il attribue à Clément en raison de sa confiance dans la mission du « Poète » (terme introduit par Clément dans ses propres œuvres) et qui s'accommode mal de la modestie ordinairement affichée par Jean. Contrairement à ce que l'on a démontré à propos du *Recueil Jehan Marot*, Berthon souligne en outre que rien n'appuie l'hypothèse que Jean préparait un manuscrit (*a fortiori* un imprimé) réunissant les deux voyages, auxquels il donnerait une préface commune. Toutefois, si cette préface (que Trisolini édite en appendice du *Voyage de Gênes, op. cit.*, p. 146-147) n'apparaît dans aucun manuscrit antérieur à l'édition de Clément, il n'est pas exclu que le fils travaille ici à nouveau directement à partir de papiers de son père. Précisons enfin que dans l'état actuel de la bibliographie de Jean Marot, on ne dispose pas, contrairement au cas du *Voyage de Gênes*, du manuscrit qui aurait été effectivement offert à la reine Anne de Bretagne et dans lequel aurait pu figurer une telle préface.

⁷⁰⁵ OP2, p. 775, préface de Marot à son édition des *Oeuvres de François Villon*.

⁷⁰⁶ C'est ce que soulignent Madeleine Lazard, dans « Clément Marot éditeur et lecteur de Villon » (*Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1980, n°32, p. 7-20) puis Berthon (*L'Intention du poète, op. cit.*, p. 411). Toutefois, son sens philologique se heurte à l'examen des sources, puisque Clément, lorsqu'il refait des vers de Villon, n'indique jamais s'il le fait à partir de manuscrits ou éditions antérieurs, d'une transmission orale ou bien selon ses propres goûts de poète, sensible à la musicalité et au sens des vers, qui lui font miraculeusement retrouver des leçons dont on a pu prouver ensuite qu'elles étaient les bonnes. Voir sur ce point Lazard (art. cité) et Thiry (« Marot éditeur de Villon », *Villon entre mythe et poésie. Actes du*

exactement, il édite les vers qu'il ne considère ni comme les meilleurs ni comme les plus anciens, mais ceux qui correspondent le mieux selon lui à la façon dont « l'auteur l'entendait », explique-t-il juste après avoir donné un exemple de réfection du texte de Villon dans sa préface⁷⁰⁷.

Or, tout ce que Clément explique à propos du sens et de la nature de ses gestes éditoriaux chez Villon peut expliquer ses interventions dans le texte des *Deux heureux Voyages* de son père, d'une façon plus respectueuse de la poésie de Jean et en mettant de côté l'idée que ces éditions du père ne seraient pour Clément que des faire-valoir de ses propres travaux. En effet, s'il est vrai que Jean Marot a adopté l'interdiction des coupes féminines à partir de 1512 ou 1514, et s'il a corrigé certains de ses poèmes selon ce principe pour les recueillir dans un manuscrit d'offrande, alors Clément, en poursuivant cette démarche de réécriture, semble bien avoir respecté non la lettre, mais l'esprit, ou « l'intencion » de la poésie de son père :

Après, quand il s'est trouvé faulte de vers entiers, j'ay prins peine de les refaire au plus pres (selon mon possible) de l'intencion de l'auteur : & les trouverez expressement marquez de ceste marque*⁷⁰⁸.

Ce que Clément annonce à propos de Villon pourrait ainsi parfaitement figurer en tête de son édition des *Deux heureux Voyages*, à la nuance près qu'il ne précise pas les endroits qu'il corrige. Sans doute veut-il donner de son père l'image d'une œuvre soignée et polie, telle qu'elle aurait pu être éditée par Jean lui-même à la fin de sa vie. Cela ne signifie pas qu'il veuille tromper son lecteur sur la qualité de la poésie de Jean, mais qu'il veuille la donner – contrairement à Villon qui était « blessé en ses œuvres » – « sans apparence de cicatrice⁷⁰⁹ ». Clément, qui fait alors encore ses armes dans l'activité éditoriale, n'énoncera ses principes éditoriaux que dans le livre suivant, celui de Villon. Comme dans ses *Oeuvres*, le fils Marot édite son père selon un ordre chronologique, modifie le paratexte pour plus de clarté, mais reste fidèle à l'« esprit » de Jean Marot. Ce terme est d'ailleurs au centre du jugement critique que Clément porte sur Villon. À propos des coupes « tant femenines que masculines », le poète de Cahors ne peut manquer d'avouer son regret que son prédécesseur ne les ait pas suivies⁷¹⁰ :

[...] esquelles choses il n'a suffisamment observé les vrayes reigles de Françoysse poesie, & ne suys d'advis que en cela les jeunes poetes l'ensuyvent, mais bien qu'ilz cueillent ses sentences comme belles fleurs, qu'ilz contemplant l'esprit qu'il avoit, que de luy apreignent à proprement

colloque organisé les 15, 16 et 17 décembre 2006 à la Bibliothèque historique de la ville de Paris par Michael Freeman, Jean Dérens et Jean Dufournet, éd. Jean Dufournet et Marcel Faure, Paris, Champion, 2011, p. 281-290).

⁷⁰⁷ OP2, p. 776. Jacqueline Cerquiglini-Toulet souligne cet aspect dans « Clément Marot et la critique littéraire et textuelle : du bien renommé au mal imprimé Villon », *Clément Marot « Prince des poètes français »*, *op. cit.*, p. 157-164, repris dans « Marot et Villon » (*Villon et ses lecteurs*, éd. Michael Freeman et Jean Dérens, Paris, Champion, 2005, p. 19-31).

⁷⁰⁸ OP2, p. 777.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 776.

descrire, & qu'ilz contrefacent sa veine, mesmement celle dont il a usé en ses Ballades, qui est vrayement belle & heroique⁷¹¹. & ne fait doubte qu'il n'eust emporté le chapeau de laurier devant tous les poetes de son temps, s'il eust esté nourry en la court des Roys & des Princes, là où les jugements se amendent, & les langaiges se polissent.

Villon « parisien » selon le titre donné par Clément, appartenait à la ville, ce qui explique la faiblesse de son langage ; si Jean est en revanche « Valet de chambre du treschrestien Roy François », ainsi que les titres des éditions imprimées par Clément le présentent, alors il faut que sa langue corresponde à la perfection culturelle établie du temps de ce roi – et cela passe par l'abolition des « coupes féminines », à quoi Jean semble s'être rallié de sa propre initiative, son « jugement » s'étant « amend[é] » sous le règne de François I^{er}.

En outre, la façon dont Clément décrit les moyens et les fins de son projet éditorial de Villon peut tout à fait s'appliquer aux œuvres de Jean, et expliquer ce qui peut être aujourd'hui perçu comme autant de licences du fils à l'égard du père. Le texte de Villon a en effet été « amendé » :

partie avecques les vieulx imprimez, partie avecques l'ayde des bons vieillardz qui en sçavent par cueur, & partie par deviner avecques jugement naturel. (p. 777)

Utilisant les papiers tardifs de son père, se remémorant peut-être la façon dont il lisait ses vers à la fin de sa carrière ou bien se fiant à son propre « jugement » – qui lui a été transmis entre autres par Jean lui-même –, Clément semble avoir employé la même méthode que pour Villon lorsqu'il a édité les *Deux heureux Voyages* de son père.

Enfin, Clément explique les motifs de son projet éditorial concernant Villon d'une façon qui met en valeur la filiation entre auteurs et la constitution d'une histoire de la poésie. En effet, si le projet est d'abord issu d'un désir de « recompense de ce que [Clément] puy[t] avoir apprins de luy en lisant ses œuvres », il glisse rapidement vers une volonté plus générale, historique, de lutter contre « le temps, qui tout efface » grâce à l'édition des bonnes lettres. Or la présence de coupes féminines condamnait au passé des œuvres de Marot père qui pouvaient encore servir de modèle. Les éditions de Jean obéissent certainement à la même ambition de rendre à la fois hommage au père qui a transmis au fils le talent et l'art de la poésie (c'est ce que rappelle la prosopopée de l'épître « Au Roy » en tête des *Deux heureux Voyages*) mais aussi de prévenir la dégradation du souvenir de ce pilier de l'histoire de la poésie française. Jacqueline Cerquiglini-Toulet⁷¹² a été très sensible à cet aspect de l'édition de Villon :

[Clément] institue, ce faisant, la littérature comme pensée de l'histoire et de la filiation. (p. 28)

⁷¹¹ Une fois les éditions de François Villon et Jean Marot ainsi rapprochées, il est difficile de ne pas lire dans l'éloge des « Ballades » du poète parisien un rappel non moins élogieux de la « Ballade de Maistre Jehan Marot présentée à Monsieur le Tresorier Robertet », où Villon est cité, même si Clément ne l'édite pas.

⁷¹² « Villon et ses lecteurs », art. cité.

Désormais, Clément conçoit ses maîtres non plus comme des collègues, modèles, pédagogues l'ayant personnellement encouragé, mais comme des figures d'une grande histoire qu'il fixe pour mieux y établir sa place pour la postérité. L'épigramme « Des Poètes François, à Salel » ainsi que la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, on le verra, réalisent parfaitement ce programme.

En somme, Clément intervient sans doute bien moins dans les œuvres imprimées de son père qu'on ne l'a pensé jusqu'alors, et dans une intention bien plus respectueuse de la poésie de Jean que soucieuse de son propre renom. Peut-être que Clément a réécrit quelques vers du *Recueil Jehan Marot* comme il l'a selon toute vraisemblance fait pour les *Deux heureux Voyages de Genes & Venise*, mais il nous a semblé important de rétablir le bénéfice du doute en faveur de Jean, qui n'était pas non plus un poète complètement dépourvu de mérite. Ayant eu l'occasion et des motifs valables pour réécrire les poèmes du *Recueil Jehan Marot*, pourquoi devrait-on attribuer toutes ces réécritures à Clément, et supposer en outre qu'il ment dans son avertissement « Aux Lecteurs » ? Et même quand il semble effectivement corriger son père, c'est plus par respect de ses propres convictions éditoriales que pour trahir ou altérer le renom de son géniteur. Si, dans ses poèmes pseudo-autobiographiques, Clément retouche l'image de son père d'une façon qui ne laisse aucun doute sur ses propres intentions poétiques ou rhétoriques (en exhibant la fiction par le décalage chronologique de l'épître XXIV de *La Suite* ou la réécriture de Lemaire dans *l'Eglogue au Roy*), pour autant il témoigne d'une grande fidélité à la lettre et à l'esprit de son père quand il s'agit de donner à lire ses œuvres. Mettre en lumière la poésie de celui qui porte le même nom a forcément une dimension de promotion personnelle, invite à des comparaisons. Mais Clément, au sommet de sa gloire autour de 1533, et songeant probablement à sa propre postérité, indique surtout la voie qu'il souhaite suivre (et voir suivre pour ses propres poèmes) en respectant la volonté auctoriale de son père : la fidélité envers les œuvres étant le reflet de celle portée à l'homme qui fut son père.

5/ La constitution d'une histoire de la poésie française

Au moment d'éditer ses propres poèmes, Clément met aussi en lumière ceux de son père ou de Villon, de façon à préserver leurs œuvres de la dégradation et de l'oubli et assurer leur place dans la grande histoire de la poésie française. Dans deux poèmes plus tardifs – l'épigramme « Des Poètes François, à Salel » et la *Complainte de Guillaume Preudhomme* – Clément réfléchit plus précisément à la constitution de ce panthéon poétique, aux modalités de transmission de l'héritage littéraire, à son renouvellement, et à la façon dont lui-même pourra trouver sa place aux côtés de ses maîtres.

- **Géographie de l'épigramme « Des Poètes François, à Salel »**

Dans l'épigramme « Des Poètes François, à Salel⁷¹³ », composée vers 1538-1540, Clément Marot, alors à l'apogée de sa carrière, met en perspective son héritage poétique direct au profit d'un temps plus long, dans lequel il sait d'ores et déjà qu'il s'inscrira :

De Jan de Meun s'enfle le cours de Loire.
 En Maistre Alain, Normandie prend gloire
 Et plainct encor' mon arbre paternel.
 Octovian rend Cognac eternal.
 De Moulinet, de Jan le Maire & Georges,
 Ceulx de Hainaut chantent à pleines gorges.
 Villon, Cretin, ont Paris décoré.
 Les deux Grebans ont Le Mans honoré.
 Nantes la Brette, en Meschinot se baigne.
 De Coquillart s'esjouyst la Champagne.
 Quercy, Salel, de toy se vantera,
 Et (comme croy) de moy ne se taira.

Dans le cadre de la réécriture de quelques épigrammes de Martial, il propose son panthéon poétique français, rangé par ordre globalement chronologique mais surtout géographique. Cette transposition de l'énumération des poètes antiques n'est pas anodine : Marot place ainsi les mondes antique et français à égalité. Cette *translatio studii* donne ses lettres de noblesse à la poésie française dont Marot se présente, à la fin de l'épigramme, comme le dernier représentant en date, et le passeur. Elle sert un jeu d'équivalences qui sera repris dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme* : ici Jean de Meun – le premier des poètes français – est Catulle, là c'est Guillaume de Lorris qui est « nostre Ennius⁷¹⁴ », le père de la poésie latine. Des écrivains « classiques » (au sens de modèles pouvant être imités) émergent du fonds français⁷¹⁵. Dans les deux poèmes figurent les mêmes auteurs, quoique la liste de l'épigramme soit plus exhaustive que celle de la « Complainte » (qui omet Villon⁷¹⁶, Meschinot, Coquillart et Salel).

⁷¹³ OP2, p. 361.

⁷¹⁴ *Complainte de Monsieur le General, Guillaume Preudhomme, ibid.*, p. 389, v. 66.

⁷¹⁵ Sébillot se fait le reflet de cette émergence lorsqu'il conseille au poète de former son invention « par la lecture des bons classiques poètes françois comme sont entre les vieux Alain Chartier, et Jan de Meun » (*Art poétique françois, op. cit.*, p. 26), précisément les deux premiers poètes énumérés dans cette épigramme de Marot.

⁷¹⁶ Dans un article sur « Villon et les Rhétoriciens : Mythologie comparée de l'automne du Moyen Âge » (*Villon entre mythe et poésie, op. cit.*, p. 219-233), Doudet indique que Villon n'apparaît dans les listes des pères fondateurs de la littérature française qu'à partir des années 1515-1520, et ne s'y établit systématiquement que dans les années 1530, aidé par l'édition de ses œuvres par Marot. Son absence de la *Complainte de Guillaume Preudhomme* la rend sans doute encore plus « rétrograde » qu'elle ne paraît déjà.

Dans cette épigramme, à chaque auteur correspond une région. Les listes de poètes sont un lieu commun des écrits des Rhétoriciens, et Cerquiglini⁷¹⁷ précise que le fait d'associer chaque écrivain à une région n'est pas rare, depuis qu'Eustache Deschamps en a initié l'usage. Le procédé devient systématique chez Marot, il est l'objet même du poème. Il fait écho aux pratiques éditoriales de Clément, qui associe les auteurs qu'il fait imprimer à des toponymes. Villon devient ainsi « François Villon de Paris » et son père est « Jehan Marot de Caen », alors que nul de ces poètes n'a jamais signé ainsi. Clément en revanche a forgé très tôt (dès les éditions précédant *L'Adolescence clémentine*, comme le remarque Berthon⁷¹⁸) sa signature sur un toponyme, dans le décasyllabe « Clément Marot de Cahors en Quercy ». Berthon ajoute que Marot est un des rares auteurs au début du XVI^e siècle à encore mentionner sa ville d'origine, avec Lemaire. Il s'est peut-être aussi inspiré des néo-latins, car les auteurs antiques étaient parfois désignés par antonomase de lieu d'origine (le Mantouan par exemple). Quoi qu'il en soit, le rattachement systématique des poètes à leur ville d'origine dans et hors de cette épigramme est particulièrement significatif. Dans ce douzain, Clément établit une carte de la France poétique, ajoutant, ou peut-être substituant, au fil chronologique de l'histoire littéraire une géographie qui place les auteurs côte-à-côte, suggère des collaborations et échanges, et non un ordre hiérarchique, qu'il soit progressif ou dégressif.

Plus exactement, dans l'épigramme « Des Poètes François, à Salel », à chaque auteur correspond une région et un vers, sauf s'il y a plus d'un auteur par région, comme c'est le cas pour les trois maîtres qui nous intéressent. Cette disposition syntaxique permet de mesurer les particularités de la dette que Marot reconnaît devoir à ses plus proches prédécesseurs – son père, Lemaire et Cretin – parmi les autres « poètes français ». L'évocation de Jean Marot se présente syntaxiquement comme un ajout : on penserait que la phrase commence et finit au vers 2 en raison de l'antéposition du complément d'objet indirect « En Maître Alain ». En outre, parce qu'elle fait apparaître la première personne, cette évocation du père s'apparente à un commentaire de Clément situé sur un autre plan énonciatif, et place Jean à un autre niveau que celui de la poésie. Quoique l'image de l'« arbre paternel » puisse faire écho à la métaphore horticole de la préface de *L'Adolescence clémentine*, sa connotation de stabilité et de protection renvoie surtout le lecteur aux poèmes dans lesquels Clément évoquait le « bon vieillard » qui l'avait initié à la poésie, qu'il s'agisse de *La Première Églogue des Bucoliques de Virgile*, de l'épître « Du Despourveu » ou de *l'Églogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*. À l'opposé, cela renforce l'idée que la mise en valeur du nom que Clément et Jean partagent est souvent construite, sur un modèle allégorique connu, à des fins rhétoriques, pour rappeler au roi le zèle du fils comme du

⁷¹⁷ « À la recherche des pères : la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge », art. cité.

⁷¹⁸ *L'Intention du poète, op. cit.*, p. 240.

père à le servir. Jean est donc pour Clément moins un poète (c'est certainement la raison pour laquelle son nom ne figure pas aux côtés des autres Rhétoriciens) qu'un parent. Il est associé à la Normandie, région dont il est originaire mais où il n'avait pas encore (à notre connaissance) de fonctions de poète. Berthon⁷¹⁹ suggère que l'insistance avec laquelle Clément rattache son père à la ville de Caen, et à l'inverse la rigueur avec laquelle il s'associe à un Quercy qu'il n'évoque que dans de rares poèmes, sert avant tout à distinguer les deux Marot. Cet effet de *persona* serait d'ailleurs d'autant plus visible que Clément se dit « Poete Gallicque⁷²⁰ » lorsqu'il est à l'étranger, à Ferrare. Mais le fils Marot fait peut-être aussi allusion aux différents Puy de Rouen auxquels son père a participé – même si « Maistre Alain » semble déjà occuper tout l'espace de la renommée, comme celui du vers. Enfin, le verbe employé, « plaindre », se distingue des autres verbes de l'épigramme, associés à l'honneur et au plaisir : il souligne le rapport plus intime de Clément avec ce poète si particulier qu'est son père, qui prime sur l'image et l'œuvre poétique de ce dernier.

Lemaire figure entre Molinet et Chastelain et est associé au Hainaut. Cela évoque le *Livret Sommaire* de Lemaire, dans lequel il copie des poèmes de ses deux prédécesseurs et indique (faussement) que tous furent rédigés à Valenciennes, lieu où il a été élevé, ajoutant la cohérence géographique à la continuité chronologique. Clément est ici tributaire de cet imaginaire géographique établi par son prédécesseur. Dans son épigramme, les trois poètes du Hainaut sont mis en valeur parce qu'ils occupent deux vers au centre du poème et que le couplet de rimes riches qui les regroupe (« Georges » et « gorges », v. 5-6) est appuyé d'une proximité visuelle (la lettre « g »). Entre Molinet et « Georges » – dont il ne semble pas même utile de rappeler l'illustre nom⁷²¹ (comme « Octovian » au vers précédent) – le poids de Lemaire dans le paysage poétique français semble bien réduit par rapport à son importance dans la formation poétique de Clément telle qu'il la présentait dans l'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine*. Toutefois il est le seul avec « Jan de Meun », premier poète français, à disposer de son prénom : au-delà d'évidentes considérations de versification (il fallait que les noms des trois poètes occupent l'espace d'un vers), nous pouvons néanmoins y voir, avec Defaux⁷²², une mise en valeur de ce grand modèle poétique. Cela ajoute à la discrétion, voire la pudeur, du traitement de l'« arbre paternel ».

Au centre de l'épigramme se trouvent également Villon et Cretin, auquel Marot ne consacre qu'un seul vers. À ces deux poètes est associée la ville de Paris, qui est également le centre du

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 274-275.

⁷²⁰ *OP2*, p. 77-78, v. 37.

⁷²¹ L'éditeur des *Œuvres* de Georges Chastelain précise que le poète « se plaît à se désigner par son prénom » (*op. cit.*, t. 7, p. 72, n. 1). Cerquiglini rappelle du reste que dans les listes d'auteurs, Chastelain est souvent surnommé « le grand George » (« À la recherche des pères : la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge », art. cité).

⁷²² *OP2*, note p. 1156.

royaume. Cette position capitale de Cretin, peu cité par Marot quoique souvent lu et réécrit, sera confirmée dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*. Marot rapproche Villon et Cretin, faisant peut-être de ce dernier le pendant religieux d'un Villon brigand, à moins qu'il ne mette au contraire en valeur la veine familière des épîtres de Cretin, dont il s'inspire abondamment pour les siennes⁷²³. Marot montre ainsi ses influences variées. Le verbe « décorer », employé pour qualifier l'effet de la poésie de Cretin et Villon, possède aussi son importance. En effet, contrairement aux autres villes ou régions citées, Paris n'a pas besoin de ces poètes pour sa gloire, étant la capitale du royaume de France. Par rapport aux autres vers, la diathèse s'inverse ici : ce ne sont pas les lieux qui s'enorgueillissent d'avoir vu naître les poètes, mais les poètes qui apportent ce qu'ils peuvent à la capitale. La modestie et en même temps la réussite de leur poésie telle que Marot la présente préfigure son propre parcours et sa propre conception du rôle du poète.

Au moment où Marot est au sommet de sa carrière, il est à la fois le plus conscient et le plus distant de sa dette poétique à l'égard de ses maîtres et prédécesseurs. Il précise, relativise ou met en valeur le rôle de Jean Marot, Lemaire et Cretin dans sa propre écriture. Il se fait continuateur non servile, égal du temps présent, transmetteur d'une tradition poétique française qui prend son origine dans le *Roman de la Rose* et qui est promise à un bel avenir grâce à l'œuvre de ses contemporains, comme Salel. L'euphémisme « (comme croy) » et la litote « ne se taira » du dernier vers ne masquent pas le rôle essentiel que Marot s'octroie dans la dynastie poétique des poètes quercinois, qu'il fonde⁷²⁴, et dans cette histoire de la poésie française, dans laquelle il a littéralement, géographiquement, trouvé sa place. Ainsi l'épigramme « Des Poètes François, à Salel » a-t-elle posé les poètes les uns à côté des autres, pour souligner leur singularité sans établir de hiérarchies (trop explicites) ni de ruptures. La *Complainte de Guillaume Preudhomme* va cependant reposer la question de l'héritage littéraire à nouveaux frais et, par le jeu des listes et intertextes, proposer un modèle plus subtil et original que celui que proposait Martial.

⁷²³ Le rapprochement de Guillaume (Cretin) et de (François) Villon, évoque aussi Guillaume de Villon, le « plus que pere » de François, qui lui a été « plus doux que mere » (*Le Testament*, dans *Lais, Testament, Poésies diverses*, *op. cit.*, p. 132, v. 849 et 851). Exerçant des fonctions religieuses comme Cretin, ce Guillaume de Villon (chapelain de Saint-Benoît à Paris), évoque ainsi une figure parentale à laquelle François reconnaît sa dette non sans un humour qui la met en même temps à distance (jeu de mots sur « plus que pere », don d'un livre intitulé « Roumant du pet au deable »).

⁷²⁴ Pour Berthon, « les poètes du Quercy sont tous les enfants d'un Marot qui est parvenu à faire de son pays natal une véritable signature poétique » : tout autre poète quercinois est contraint de se situer par rapport à Marot, tel Magny (*L'Intention du poète*, p. 272).

- **Généalogies de la *Complainte de Guillaume Preudhomme***

Alors que l'épigramme « Des Poètes François, à Salel » faisait cohabiter les poètes morts et vivants sur une carte de France, la *Complainte de Guillaume Preudhomme* revient à une lecture diachronique de l'histoire littéraire. Dans cette déploration funèbre, qui est aussi le testament poétique d'un écrivain en exil qui ne sait s'il reverra son pays, Clément articule en effet la liste des auteurs formant le panthéon poétique français en séparant nettement les générations de morts et de vivants, de pères et de fils. Sa liste de poètes français, qui reprend en grande partie celle qui formait déjà l'épigramme à Salel est ainsi morcelée en deux groupes, séparant Marot, Heroët et Saint-Gelais (v. 127-128), de leurs prédécesseurs Rhétoriciens, évoqués presque cent vers plus haut :

[...] Adonques Molinet
 Aux Vers fleuris, le grave Chastellain,
 Le bien disant en rithme & prose, Alain,
 Les deux Grebans au bien resonnant stile,
 Octovian à la veine gentile,
 Le bon Cretin aux Vers équivoqué,
 Ton Jean le Maire entre eulx hault colloqué,
 Et moy ton pere en joye le receusmes [...]. (v. 38-45)

Marot ne retient plus que des Rhétoriciens pour composer une liste articulée sur une diversité stylistique et non plus géographique. Or, dans un tout autre contexte, Marot a déjà présenté une liste d'écrivains français divisée en deux générations. En effet, dans « Le Valet de Marot contre Sagon. Frippelippes, secretaire de Clement Marot, à François Sagon, secretaire de l'Abbé de saint Evroul⁷²⁵ », l'épistolier dresse dans un premier temps la liste des soutiens de Marot avant de procéder, plus loin, à l'énumération de ses disciples :

Je ne voy point qu'un saint Gelais,
 Ung Heroët, ung Rabelais,
 Ung Brodeau, ung Seve, ung Chappuy,
 Voysent escrivant contre luy.
 Ne Papillon pas ne le point,
 Ne Thenot ne le tenne point. (v. 5-10)

Venez, ses disciples gentilz,
 Combattre ceste lourderie :
 Venez son mignon Borderie,
 Grand espoir des Muses haultaines :
 Rochier, faictes saillir Fontaines :
 Lavez tous deux aux Veaulx les testes :
 Lyon (qui n'es pas Roy des bestes :
 Car Sagon l'est), sus, hault la pate,
 Que du premier coup on l'abbate.

⁷²⁵ OP2, p. 140-148.

Sus Gallopin, qu'on le gallope.
Redressons ceste Asne, qui choppe,
Qu'il sente de tous la poincture :
Et nous aurons Bonadventure,
A mon advis assez sçavant
Pour le faire tirer avant.
Vien Brodeau, le puisné son filz [...]. (v. 152-167)

Les allitérations et jeux d'antonomase sur les noms de poète renvoient par ailleurs, dans chacune des listes, aux pratiques encomiastiques et communautaires des Rhétoriciens des générations précédentes. En outre, d'une liste à l'autre, le nom de Brodeau est rappelé (v. 7 et 167), gommant la scission trop radicale entre maîtres et élèves, ou plutôt soulignant que cette différence de génération ne saurait être une différence de talent :

Vien Brodeau, le puisné son filz,
Qui si tres bien le contrefeis
Au huictain des freres Mineurs,
Que plus de cent beaux devineurs
Dirent que c'estoit Marot mesme [...]. (v. 167-171)

Cette anecdote plaisante, du reste entièrement à la gloire d'un Marot qui devient l'étalon de mesure de la réussite d'un poème (mais rappelons que c'est son valet qui s'exprime), met en évidence la souplesse avec laquelle s'effectue la transmission du savoir poétique, indépendamment des âges et de la distance chronologique et matérielle qui sépare les poètes des deux listes de l'épître de Frippelippes. Toutefois, dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, les listes ne présentent pas de nom commun. Les morts et les vivants demeurent séparés, les uns étant aux Champs Élysées et les autres encore sur ici-bas. Pourtant la déploration s'attache précisément à faire revivre ces morts, à montrer comment leur présence chez les vivants, dans la poésie des écrivains contemporains, est encore réelle, sans pour autant se méprendre sur le caractère passé, voire dépassé, de ces modèles.

De l'épigramme à Salel à la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, l'équivalence des poètes géographiquement juxtaposés laisse place à une succession non marquée par des jugements de valeur, mais par la conscience d'une évolution de la poésie caractérisée par une série de modèles successifs. Dans ses listes de poètes appelés au secours de l'écriture de la déploration funèbre, Lemaire passe également d'une liste regroupant indifféremment les auteurs à une classification témoignant de son sens d'une histoire littéraire en marche⁷²⁶. Dans le *Temple d'Honneur et de Vertus*, Entendement regroupe en une énumération – de surcroît en prose, ce qui en augmente l'aspect massif – les auteurs antiques, poètes italiens et rhétoriciens d'un passé plus ou moins lointain⁷²⁷.

⁷²⁶ Voir aussi les analyses de Morgat-Longuet, *Clio au Parnasse*, op. cit., p. 30-36.

⁷²⁷ *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, op. cit., p. 89-90, l. 1115-1121.

Lemaire réunit l'ensemble de ses modèles et semble rêver à une poésie qui synthétiserait toutes ces influences. Or, dans *La Plainte du Désiré*, émerge une conscience diachronique à travers la distinction des listes d'auteurs antiques, de rhétoriciens passés et présents⁷²⁸. Marot semble ici suivre le même mouvement, témoignant d'une réflexivité accrue non plus sur ses propres sources mais sur la façon dont s'articule le patrimoine poétique dont il a hérité. Dans la continuité des analyses menées sur la *Complainte de Guillaume Preudhomme* dans la partie sur la déploration funèbre, nous voudrions montrer selon quels modèles, pour Clément, doit être pensée une généalogie de la poésie française fondée sur un renouveau générationnel qui n'exclut pas les écrivains du passé mais au contraire les inclut dans une histoire en marche, et volontiers cumulative⁷²⁹.

LA MÉMOIRE

On a vu dans notre étude de la déploration funèbre que Clément prenait soin d'établir un rapprochement précis entre sa condition d'orphelin et celle que découvre Louis Preudhomme après la mort de son père. Mais le parallélisme entre Louis et Clément ne s'arrête pas à cette seule condition de fils en deuil : leurs pères furent tous deux amateurs de poésie, et plus particulièrement de Grande Rhétorique. Non seulement Clément, dans ce domaine, se retrouve de nouveau légitimé pour consoler le fils Preudhomme, mais c'est en plus, pour lui, l'occasion de revenir sur cette esthétique poétique et d'examiner précisément les modalités de sa pérennité, y compris dans sa propre poésie. Le terme récurrent dans la complainte, qui permet de comprendre la survie du père et de la poésie dans le fils, est la « mémoire⁷³⁰ ». Pour Guillaume Preudhomme, les « vieux Poètes Galliques » (v. 15) auxquels il s'adresse ne sont jamais morts :

Souffrez qu'icy avecques vous je vive,
Puis que avez vescu au cabinet
De ma memoire. (v. 36-38)

Le polyptote du verbe « vivre » donne à lire la fusion du geste du poète et de celui qui diffuse cette poésie. Preudhomme, récitant les vers des poètes français de la génération qui l'a précédé,

⁷²⁸ *La Plainte du Désiré*, *op. cit.*, v. 106-107, v. 109-116, v. 121-125. Voir *supra* notre étude de ce texte et de ces vers. Dans ces listes, ont disparus les poètes italiens qui reviendront néanmoins dans la *Concorde des deux langages*, distincts des poètes français avec lesquels ils sont cette fois en concurrence (*op. cit.*, p. 4, l. 24-39).

⁷²⁹ Dans sa thèse, Adrian Armstrong (*The Virtuoso Circle*, *op.cit.*) soutient que les Rhétoriciens avaient une conception cumulative du savoir poétique, et que celui-ci croissait de façon d'autant plus efficace et spectaculaire à travers des réécritures de plus en plus virtuoses. Comme on s'appête à le mettre en évidence, Clément Marot hérite de cette conception de la poésie, même s'il la déplace sensiblement en ne recourant pas à ces surenchères de la seconde rhétorique. Seule la Pléiade remettra en question cette conception en la remplaçant notamment par la théorie de l'inspiration poétique.

⁷³⁰ Vers 34, 38, 84. On trouve aussi les synonymes « record » (v. 57) et « registre » (v. 79).

les sauve de l'oubli et la mort⁷³¹. Par la voix de Cretin, Marot souligne sa qualité de « Reciteur » et non de « Compositeur » pour penser les modalités de cette mémoire de la poésie française :

Si eusses veu comment, sans peine prendre,
En sa memoire il les sçavoit comprendre,
Puis de quel'grâce, & avec quel plaisir
Les recitoit en lieu, temps, & loisir :
Non moins aymé eusses le Reciteur
Que l'œuvre mesme, ou le Compositeur. (v. 83-88)

Cretin ne vante pas les talents d'écrivain de Guillaume Preudhomme, qui n'est pas – il le dit lui-même en arrivant dans la compagnie des poètes – un « Esprit de Poésie » (v. 23). En revanche, il loue ses déclamations régulières et spontanées des vers des poètes, si bien que ces fréquentes récitations ont autant de poids et de valeur dans la perpétuation de la poésie des « compositeur(s) », que les poèmes imitant les Rhétoriciens. Les conséquences de cette mise en valeur de la mémoire récitative, et non de la création personnelle, sont importantes pour Marot. Le poète justifie de ne plus écrire à la façon des Rhétoriciens, pourvu qu'il fasse acte de mémoire par ailleurs. Mentions, intertextes plus ou moins exhibés ou détournés, anecdotes transcrites⁷³² prennent sens dans cette pensée, de même que son travail éditorial qui, grâce à la grande diffusion de l'imprimé, fait durer plus efficacement encore les œuvres de Villon ou de Jean Marot. Il sépare le travail de mémoire de celui de l'écriture et concilie son hommage constant aux Rhétoriciens, ici à nouveau formulé, avec la fondation d'une poésie différente, ancrée dans son époque, aux côtés de Saint-Gelais et Héroët⁷³³. C'est ainsi que Cornilliat peut parler, à juste titre, d'« adieu de Marot à la “Grande Rhétorique” » : adieu en termes de choix poétiques, qui ne signifie pas que Marot nie la valeur ou l'influence de la poésie des Rhétoriciens sur la sienne.

Un autre protagoniste, qui apparaît à la fin du poème, corrobore et prolonge cette lecture. Il s'agit de Jean Duval, beau-fils de Guillaume Preudhomme, qui semble autant apprécier la poésie

⁷³¹ Marot avait déjà loué la mémoire dans la transmission de la poésie en tête de son édition de Villon : malgré les manuscrits et éditions erronés, « des bons vieillardz qui en sçavent par cueur » (OP2, p. 777) ont transmis la bonne leçon à Marot.

⁷³² En plus de toutes les références à Lemaire, Cretin et Jean Marot repérées au fil de cette étude, ajoutons quatre mentions du « bien disant en rithme & prose » (v. 40), Alain Chartier, tout d'abord dans l'épître liminaire à Dolet de 1538, (OP1, p. 9-11), déplorant la mauvaise impression de ses œuvres, puis dans le *Temple de Cupido* et l'épigramme XVII (OP1, respectivement p. 36-323 et p. 261, v. 9) où il sert de référence en matière amoureuse, et enfin dans l'« Epistre faicte par Marot » (OP2, p. 135-137, v. 51-55) où est racontée l'anecdote sur le baiser donné à Chartier par une dame de la cour, qui savoure la beauté de son esprit et non celle de son physique, nettement moins avantageux.

⁷³³ Selon Sébillet, Salel, Marot, Saint-Gelais et Héroët sont les quatre auteurs français qui doivent servir de modèle au futur poète, martelés au chapitre VII de son *Art poetique françois* (et parfois accompagnés de Scève).

que le défunt⁷³⁴. Il est également présenté par Marot – qui le désigne par « ce Val » – comme un lecteur averti :

Reçoy la [la vision de Marot] donc, je la te communique
Comme au plus proche, esperant que ce Val,
Plus grand d'esprit, qu'en armes Perceval,
Et dont ta sœur fut à bon jour pourveuë,
Aura l'honneur de la seconde veuë. (v. 148-152)

La comparaison avec le chevalier de la table ronde met en lumière la supériorité de la pratique de lecture et de récitation sur la confrontation avec l'écriture. Tirée de la littérature médiévale et formulée au moyen d'une rime équivoque, cette comparaison, qui place l'« esprit » poétique devant les faits, se double d'une dimension chronologique : persister à réécrire les œuvres du passé pour honorer les anciens poètes est encore plus une erreur si cette copie est servile et ne saisit pas l'« esprit » de cette poésie ou, pour reprendre les termes laudateurs de Cretin sur Preudhomme, si le poète ne « les s(ait) comprendre ». Dans cette complainte, si Marot écrit à la façon des Rhétoriciens (en employant la forme du songe, en multipliant les prosopopées, en parsemant son poème de rimes extraordinaires), ce n'est pas pour le plaisir de les pasticher mais pour réaliser, dans son écriture, le conseil qu'il donne à Louis Preudhomme. Ce dernier est invité à cultiver les vertus de son père, la première d'entre elles étant son amour pour la poésie française depuis ses origines. En lui faisant lire une complainte de facture médiévale, Marot offre au fils Preudhomme les moyens de prolonger cette grande vertu paternelle et, ainsi, de le faire vivre en poursuivant son œuvre de mémoire.

UNE PATERNITÉ REMOTIVÉE ET CHOISIE

Ce devoir de mémoire, si l'on peut dire, se double d'une représentation de la transmission de la poésie selon un modèle d'engendrement biologique. Non seulement Jean ne se nomme pas autrement que comme le « pere » (v. 45) de Clément, mais en outre celui-ci fait remonter sa généalogie, cette fois métaphoriquement, jusqu'à Guillaume de Lorris lui-même, « bon ancien pere » des « bons facteurs du Gallique Hemisphere » (v. 81-82). Jacqueline Cerquiglini-Toulet⁷³⁵ explique que le vocabulaire de la paternité, associé à l'héritage littéraire, est topique dans les listes d'auteurs ; cependant ce vocabulaire est remotivé dans cette déploration où un fils (Clément) raconte à un autre fils (Louis Preudhomme) ce que son propre père (Jean) lui a expliqué au sujet de son père mort (Guillaume). Ici, la singulière référentialité de cette image convenue, ainsi que le prétexte déploratif de ce poème sur la succession, dramatisent la question de l'héritage et expliquent la forte présence des intertextes des grands poètes passés ainsi que la coprésence de

⁷³⁴ Voir notes de Defaux, *OP2*, p. 1175.

⁷³⁵ « À la recherche des pères : la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge », art. cité.

différents modèles pour penser la transmission littéraire et la constitution d'une histoire nationale. Ainsi, chez Clément, le recours à cette image structurant l'évolution de la poésie française a plusieurs vertus : d'une part elle souligne le rapport personnel et humain liant tous ces poètes, d'autre part elle permet de penser une évolution de la poésie sans ruptures, sans pour autant être une reproduction du même ; enfin, dans sa dimension métaphorique, elle permet de substituer aux pédagogues avérés des modèles choisis, par lesquels le jeune poète façonne également une écriture originale dans le respect de la tradition. Une analyse plus fine de la liste des poètes accueillant Preudhomme, et en particulier de la place respectivement allouée à chacun des maîtres directs de Marot, met en évidence ces trois points.

Comme l'a fait remarquer Cornilliat⁷³⁶, Marot distingue différents styles parmi ces auteurs. Renonçant à un ordre chronologique, il oppose ainsi les « Vers fleuris » de Molinet au style « grave » (v. 39) de Chastelain. À l'instar de l'épigramme à Salel, les termes par lesquels Clément désigne les membres de son panthéon poétique sont révélateurs du rôle précis qu'il assigne à chacun de ses trois prédécesseurs immédiats :

Le bon Cretin aux Vers équivoqué,
Ton Jean le Maire entre eulx hault colloqué,
Et moy ton pere en joye le receusmes
Car quasi tous de luy congnoissance eusmes. (v. 43-46)

Au terme de cette liste se trouve Jean Marot : c'est une place de choix, certes, mais à nouveau le poète de Caen n'est pas caractérisé par un style particulier ; il l'est par son accueil d'un nouvel arrivant parmi les poètes français, sa *benevolentia*. De plus, c'est lui qui, dans l'espace du songe, introduit Clément dans les « champs Elisiens » (v. 20-21) poétiques et lui révèle les « secretz » qui sauront rendre la complainte efficace pour consoler Louis Preudhomme. Son rôle de protection et d'initiation à la poésie s'inscrit dans la continuité de l'*Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*, à travers la figure du « bon Janot » ou encore de l'épigramme « Des Poètes François, à Salel ». Dans l'églogue, Clément indiquait les différents processus de formation du poète : apprentissage de la *doctrina* et exercices d'imitation ou *usus* ; dans cette complainte, il précise quels poètes il imite – ou a imité – et donne les raisons de son choix. De fait, c'est moins par ses vers que par sa présence au sein de la cour de France que Jean Marot a initié son fils à la poésie, en lui faisant rencontrer d'autres poètes : il ne faudrait donc pas interpréter comme un dénigrement le refus de Clément de voir en son père un poète. De même qu'il fonde sa poésie funèbre sur une proximité éthique avec le défunt, de même le fils Marot se montre très sensible aux rapports humains que son père a su associer au travail littéraire. De ce point de vue, l'exclamation de Jean qui interrompt son récit pour commenter la grandeur de Budé est particulièrement significative :

⁷³⁶ « La complainte de Guillaume Preudhomme, ou l'adieu de Marot à la “Grande Rhétorique” », art. cité.

Bienheureuse est, ô Clement, ta naissance,
Qui de luy euz privée congnoissance. (v. 121-122)

Jean souligne l'importance de la « congnoissance » de la personne avant celle de ses textes. Clément, en qualifiant son père, parmi les Rhétoriciens, comme celui qui porte l'accueil, qui met en contact les hommes, signale une spécificité qui dépasse et enrichit le seul cadre poétique. Les mentions de Lemaire dans l'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine* ou de Cretin, au seuil du « Chant Royal de la conception Nostre Dame » soulignent aussi ce fait humain, de même que l'anecdote sur le baiser que la Dauphine aurait donné à Chartier dans l'épître l'« Epistre faicte par Marot⁷³⁷ » : c'est l'homme qui est revivifié dans ces mentions, au-delà de la lettre de ses textes. Paradoxalement, cette attention aux hommes et à la *sodalitas* qui unit les écrivains d'une génération trouve moins son origine dans les écrits de Jean Marot que dans ceux de Cretin, autre « bon vieillard » dont on a vu qu'il était souvent superposable à la figure paternelle de Jean. En effet, alors que les listes de Lemaire mettent en valeur des modèles et la succession des générations d'écrivains, celle des poètes de la *Plainte sur le trespas de Byssipat*⁷³⁸, ainsi qu'on l'a démontré, souligne l'amitié et la solidarité de ces écrivains qui se connaissaient et s'estimaient mutuellement, d'une façon qui évoque la description des Champs Élysées, par Jean, dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*.

En outre, la rime brisée des vers 44-45 place côte à côte Jean Marot et Lemaire, à des fins comiques, voire critiques selon Rigolot⁷³⁹, qui voit dans cette rime brisée entre « Maire » et « pere » une raillerie de Clément envers le poète bourguignon. Lemaire est aussi le seul poète de la liste à être affublé du possessif « ton », signe d'un poids que rappellerait Jean à son fils. Mais cette rime souligne avant tout, de façon humoristique mais non moqueuse, un partage des rôles dans l'initiation à la poésie de Clément : l'un se préoccupant de théorie littéraire (et notamment de coupes féminines, puisqu'il est « Maire »), l'autre de perspectives de carrière (au sein de la cour de France par exemple). « Maire » et « pere » ne s'excluent pas : au contraire, ces deux poètes sont présentés ici comme complémentaires dans la formation de Clément, qui, laissé à lui-même, n'aurait gardé qu'une prédisposition à la poésie (sa *natura* de « Marot ») – prédisposition nécessaire mais non suffisante. Porté vers les lettres de manière innée, le jeune poète s'est exercé aux côtés de son père (*usus*) et a appris les règles de poétique auprès de Lemaire (*doctrina*), devenant ainsi un poète complet.

⁷³⁷ « L'heureux Helain, dont la Muse est tant fine, / Ne feust il pas aymé de la daulphine, / Qui se disoit bien heureuse d'avoir / Baisé la bouche en qui tant de sçavoir / Se descouvroit ? » (*OP2*, p. 135-137, v. 51-55).

⁷³⁸ *Œuvres poétiques, op. cit.*, v. 541-549. Nous avons analysé dans notre partie sur la déploration funèbre en quoi cette démarche s'opposait à celle de la *Déploration sur le trespas de feu Okergan* notamment.

⁷³⁹ Rigolot, « “De peu assez”... », art. cité.

De même que pour Jean Marot, Lemaire n'est pas caractérisé par un trait particulier : il est « hault colloqué », au sommet des divers talents. Il se situe au-delà des choix stylistiques de chacun des poètes énumérés précédemment et réunit toutes les formes d'écriture possibles dans son œuvre, à l'instar des écrivains antiques Homère (la comparaison a déjà été faite dans l'épître « A Madame de Soubize ») et Virgile (rappelons que les premières œuvres de Marot sont des réécritures de Virgile et Lemaire, auteurs qui se côtoient dans l'*Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*). Or dans *L'Idéal et la différence*⁷⁴⁰, Lecoindre explique que la hiérarchie des styles, jusqu'au Moyen Âge, correspond à la stratification des valeurs qui procèdent les unes des autres (la plus haute comprend donc toutes ses subalternes). Affirmer sa spécificité, pour un auteur, c'est donc se positionner dans cette hiérarchie établie. À la Renaissance, avec Ramus notamment, cette logique est remplacée par celle qui nous est restée, où tous se valent, mais dans des voies différentes. Clément se situe donc au croisement de ces systèmes de pensée du style, lui qui érige Lemaire en grand modèle des lettres françaises, mais qui ne cherche pas à accomplir une œuvre si exhaustive stylistiquement, se limitant au style bas et refusant par exemple le grand genre historique. Lemaire apparaît dans cette plainte comme le grand modèle littéraire de Marot, de l'aveu même du poète, au moment toutefois où il affirme l'avoir dépassé. Lecoindre, qui n'évoque pas Marot dans ce chapitre, ajoute que dans la hiérarchie des styles, le plus élevé est toujours personnifié par un grand auteur. C'est là « l'expression d'un certain modèle, longtemps accepté, mais sur le point de se voir contesté, de relations interpersonnelles⁷⁴¹ ». Ces remarques entrent parfaitement en résonance avec nos analyses des rapports de Marot avec ses maîtres, et en particulier avec Lemaire.

Ainsi, le possessif dans l'expression « ton Jean le Maire » est sûrement moins critique qu'il n'y paraît : c'est seulement le rappel de Jean que c'est son fils (et seulement lui) qui place Lemaire « hault colloqué » parmi les autres poètes. Mais Clément laisse entendre que le vrai « prince des poètes français » ne serait pas Lemaire, mais celui qu'il réécrit bien plus qu'il ne l'avoue, qui figure au vers précédent, qui fédère enfin ce groupe d'écrivains et s'en fait le guide : Cretin. Cet écart dans le choix du modèle se comprend sans doute dans le cadre d'une écriture autobiographique (avec toutes les précautions qu'il convient de prendre pour qualifier ainsi ce poème allégorique, testament littéraire de Clément) où le « je » narré, de la jeunesse, est souvent distinct du « je » narrant, en l'occurrence celui d'un Marot vieillissant faisant le point sur ses influences poétiques plus ou moins profondes. Cretin est celui qui est choisi pour conduire Guillaume Preudhomme vers le « bon ancien pere » (v. 82) des lettres françaises. L'expression fait d'ailleurs écho au « bon

⁷⁴⁰ *L'Idéal et la différence, op. cit.*, p. 113-158.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 158.

Cretin » (v. 43) dans le même poème et induit un nouveau rapport de père à fils, du moins de disciple à élève. C'est aussi Cretin qui s'exprime en premier lorsqu'arrive le récent défunt aux Champs Élysées. Dans ce poème où les fils Marot et Preudhomme sont à la recherche de la tradition la plus noble de la Grande Rhétorique, c'est Cretin qui fait le lien entre Guillaume Preudhomme et Guillaume de Lorris, quintessence de l'esprit poétique français. On comprend alors la mise en valeur de la rime équivoquée pour caractériser le style de Cretin : pratique éminemment orale, puisqu'elle tire son sens du son des mots, le « Reciteur » que fut Guillaume Preudhomme a dû souvent s'en délecter⁷⁴². Ce regroupement des trois Guillaume – explicité à deux reprises par Clément Marot aux vers 68 et 103 et d'ailleurs emprunté à la *Plainte sur le trespas de Byssipat* de Cretin – fait pendant au regroupement des Jean (de Meun, Lemaire, Marot) qui ont jusqu'à présent guidé Clément Marot. Le passage des Jean aux Guillaume n'a donc pas seulement valeur de rupture chronologique, c'est aussi le signe que Louis Preudhomme, quoiqu'aidé par le poète Clément, doit chercher, outre son père Guillaume, des modèles qui lui sont propres. Il existe d'autres liens de filiation que ceux qu'a établis Marot pour lui-même : c'est aussi cela – le choix de ses modèles – qui fait la spécificité de chaque auteur. Absente de la description de la formation du poète dans l'*Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*, Marot introduit dans cette complainte la notion de « jugement » du poète, qui doit déjà avoir l'esprit quelque peu exercé pour choisir les bons modèles à imiter, ceux qui ont le plus de valeur ou qui correspondent le mieux au style d'écriture de prédilection du poète⁷⁴³. L'image topique de la paternité pour qualifier la transmission et l'évolution de la poésie d'une génération à l'autre permet ainsi à Clément de revendiquer conformité et originalité dans un même geste, tout en remotivant fortement cette image par le contexte déploratif de son poème testamentaire, mais aussi par sa vie même, engendrée par celle de Jean.

⁷⁴² Sur le rapport entre oral et écrit dans la rime équivoque, voir Cornilliat, « *Or ne mens* », *op. cit.*, « Première partie : rime, équivoque », p. 27-266.

⁷⁴³ Sur l'importance du « jugement » dont doit faire preuve le poète pour choisir qui imiter et à quelles fin, Sébillet et Du Bellay sont d'accord : « [...] aussy le futur Poète peut enrichir son style, et faire son champ autrement stérile, fertile, de la leçon des Historiens et Orateurs françois : Entre lesquelz il pourra choisir ceuz qui au jugement des savants qu'il hantera, auront mieuz escrit. » (*Art poetique françois, op. cit.*, p. 30-31) ; « Avant toutes choses, fault qu'il ait ce jugement de congnoitre ses forces, & tenter combien ses Epaules peuvent porter : qu'il sonde diligemment son naturel, & se compose à l'imitation de celuy, dont il se sentira approcher de plus pres. Autrement son imitation ressembleroit celle du Singe » (*Deffence, et illustration de la langue françoise, op. cit.*, p. 53). Imiter le bon auteur, ou le juste auteur, c'est déjà, pour le jeune poète, faire preuve de valeur littéraire et de personnalité.

D'une certaine façon, la *Complainte de Guillaume Preudhomme* refuse la facilité de l'égalité géographique des poètes de l'épigramme à Salel pour réfléchir aux modalités de la transmission du savoir poétique dans toutes ses dimensions, du récepteur faisant jouer sa mémoire au passeur choisissant ses pères spirituels afin de faire du nouveau dans le respect de l'ancien. Dans le changement d'un modèle à l'autre, entre l'épigramme « Des Poètes François, à Salel » et la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, l'auteur au fondement de la littérature française est également modifié : il s'agit dans le premier poème de Jean de Meun, et dans le second de Guillaume de Lorris. De prime abord, ce changement semble motivé par le jeu sur les « Guillaume » de la complainte à Preudhomme. En effet, au XVI^e siècle c'est à Jean de Meun que revient la gloire d'avoir écrit le *Roman de la Rose* et la responsabilité d'avoir suscité la querelle qui a assuré la postérité du texte⁷⁴⁴. Toutefois, cette référence peu commune à Guillaume de Lorris, chez Marot, pourrait bien aussi renvoyer à la façon dont, au sein du *Roman de la Rose*, est effectué le passage de flambeau de l'un à l'autre poète, mettant au jour un modèle de transmission de la poésie plus original⁷⁴⁵.

Dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, Marot désigne Guillaume de Lorris comme « nostre Ennius » (v. 66). Cette comparaison ne va pas sans sel : en effet, Ennius nous est surtout connu par les citations de ses œuvres faites par d'autres auteurs latins, en particulier Virgile. Faire de Guillaume de Lorris un nouvel Ennius n'est pas anodin pour un poète portant le nom de « Maro »... En outre, Clément rappelle discrètement que Guillaume de Lorris ne nous est connu que parce que Jean de Meun, le continuateur du *Roman de la Rose*, le nomme dans le discours d'Amour à ses barons (v. 10497-10682⁷⁴⁶). Peu avant de donner l'assaut sur la forteresse de Jalousie, au centre de l'œuvre, Jean de Meun offre en effet à son allégorie l'occasion de revenir sur le projet littéraire qu'il a repris : il donne pour la première fois un nom à l'Amant (qui est « Guillaume de Lorris » au vers 10530) et attribue ainsi un auteur à une première partie qui serait autrement restée anonyme⁷⁴⁷. Amour explique ensuite que l'Amant mourra avant de pouvoir

⁷⁴⁴ Voir Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980 et David F. Hult, « La Fortune du Roman de la Rose à l'époque de Clément Marot », dans *Clément Marot « Prince des poètes français »*, *op. cit.*, p. 143-156.

⁷⁴⁵ Cette partie reprend et développe le dernier point de notre communication : « Clément Marot et *Le Roman de la Rose* : penser l'héritage littéraire », art. cité.

⁷⁴⁶ Toutes nos références renverront à l'édition d'Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

⁷⁴⁷ Aucune donnée biographique ne vient étayer cette attribution de la première partie du *Roman de la Rose* à ce « Guillaume de Lorris », comme le rappelle Hult dans « Jean de Meun and the authorship of the *Roman de la Rose* », dans *Self-Fulfilling Prophecies. Readership and Authority in the First Roman de la Rose*, Cambridge University Press, p. 10-25.

écrire ses aventures, mais heureusement, quarante ans plus tard, un Jean Chopinel mettra un terme au roman allégorique : « Cist avra le rommant si chier / Qu'il le vorra tout parfenir / Se tans et lieux l'en puet venir » (v. 10588-10600). De fait, chez Jean de Meun comme chez Marot, Guillaume de Lorris est présenté comme un personnage plus que comme un auteur. En effet, alors que dans la première partie du *Roman de la Rose*, auteur, narrateur et Amant étaient une seule et même personne (à différentes années d'intervalle), lorsque Jean de Meun annonce que l'Amant, qu'il baptise, mourra avant de compléter le récit de ses aventures, il rompt cette identification de l'auteur et du narrateur, qui ne devient plus qu'un personnage de diégèse⁷⁴⁸. De la même façon, Marot ne présente pas le premier auteur du *Roman de la Rose* comme un écrivain mais comme un personnage amoureux « encor faisant / Tout à part soy ses regretz & clamours / Apres sa Rose » (v. 72-74). Il n'accueille pas Preudhomme aux Champs Élysées comme les autres poètes Rhétoriciens. Le prétendu fondateur de la tradition poétique française devient donc un personnage élaboré, mis en scène par ses successeurs. À la suite de Jean de Meun, Marot fait de Guillaume de Lorris une création. Paradoxalement, cela revient à inverser la filiation de l'écrivain à son modèle.

Ce renversement permet de conceptualiser d'une manière originale le rapport des écrivains aux œuvres sources. Guillaume de Lorris, en tant que figure d'autorité poétique, est véritablement construit par ses successeurs (qui établissent ainsi leur propre autorité), et cela s'accompagne d'une délimitation de son domaine de compétence thématique ou stylistique. Dans le discours d'Amour à ses barons, Jean de Meun prend ainsi soin de définir soigneusement les bornes de son texte par rapport à celui de son prédécesseur, mais peut-être aussi d'éventuels continuateurs. En effet, il exhibe d'une part la suture des vers 4056-4057 où se réalise le passage de flambeau avec Guillaume de Lorris – alors qu'il avait opéré avec la plus grande discrétion, en prolongeant une phrase de son prédécesseur⁷⁴⁹. Il annonce d'autre part les rimes qui mettront fin à son texte –

⁷⁴⁸ Dans ses notes, Strubel montre ainsi comment Jean de Meun « détruit la subtile stratification chronologique établie chez Guillaume entre le rêve, l'aventure rêvée, le moment de l'accomplissement et celui de l'écriture » (*Le Roman de la Rose, op. cit.*, p. 565).

⁷⁴⁹ « Et plus encor [Guillaume de Lorris] me doit servir, / Car pour ma grace desservir, / Doit il commancier le rommant / Ou seront mis tuit mi commant ; / Et jusques la le fournira / Ou il a bel acueill dira / Qui languist ore en la prison / Par douleur et par mesprison : / “Mout sui durement esmaiez / Que entroublie ne m'aiez, / Si en ai duel et desconfort ; / Jamais n'iert riens qui me confort / Se je per vostre bienvoillance, / Car je n'ai mais ailleurs fiance.” / Ci se reposera Guillaumes / Li cui tombiaus soit plains de baumes, / D'encens, de mirre et d'aloé, / Tant m'a servi, tant m'a loé. / Puis viendra Jehans Chopinel, / [...] / Cist avra le rommant si chier / Qu'il le vorra tout parfenir / Se tans et lieux l'en puet venir. / Car quant Guillaumes cessera, / Jehans le continuera / Après sa mort, que je ne mente, / Anz trespassez plus de .xl. / Et dira, pour la mescheance, / Pour paour de desesperance / Qu'il n'ait de bel acueill perdue / La bienvoillance avant eüe : / “Et si l'ai je perdue, espoir, / A poi que je ne desesper !” » (v. 10551-10569 et 10588-10600).

lesquelles sont « rose vermeille » et « s'esveille » (v. 22707-22708), que Marot reprend d'ailleurs à la fin de sa complainte⁷⁵⁰. Ce faisant, Jean de Meun souligne la spécificité de sa partie à l'égard du projet de son prédécesseur. Ce n'est plus un « art d'amours » (v. 38) – tel que l'avait défini Guillaume de Lorris – ou une narration allégorique et courtoise qu'il donne à lire, mais une somme de savoirs intitulée « *Miroer aus amoureux* » (v. 10655). Or ce projet encyclopédique que constitue la continuation de Jean de Meun n'est exhaustif que parce qu'il comprend, dans un premier temps, l'œuvre courtoise de cet autre auteur qu'est Guillaume de Lorris : la première partie du *Roman de la Rose* devient une des facettes de l'entreprise littéraire de plus grande ampleur de son successeur⁷⁵¹. Guillaume de Lorris, auteur du roman courtois, devient une figure emblématisant un certain type d'écriture, la personnalisation d'une esthétique, que Jean de Meun ne prolonge pas, mais intègre à un projet inédit, ayant d'autres fins.

Il en va de même chez Marot. « Car quant Guillaumes cessera, / Jehans le continuera » : et quand Jean (Marot) mourra, Clément ne l'effacera pas. On a déjà vu comment Clément qualifiait précisément le domaine de compétence de chacun des Rhétoriciens qu'il cite, pour en louer les vertus singulières mais peut-être aussi pour les limiter à ces caractéristiques, comme l'a fait Jean de Meun avec le poème courtois de Guillaume de Lorris. D'une façon plus fondamentale, l'évocation du *Roman de la Rose* est accompagnée d'un éloge de Preudhomme qui repose sur sa familiarité avec les œuvres poétiques du fonds français. Or, de son vivant, le trésorier était en effet « le copieux registre / Des beaulx escriptz, que jadis sceurent tistre / Les bons facteurs du Gallique Hemisphere » (v. 79-81). Cela permet de comprendre pourquoi Marot multiplie à l'envi, dans cette complainte, les lieux communs des Rhétoriciens depuis le *Roman de la Rose* tels que la mise en scène du personnage de Guillaume de Lorris, le type-cadre du songe, la canonisation du défunt, les listes d'auteurs, ou encore pourquoi il reprend à la *Plainte sur le trespas de Byssipat* de Cretin le jeu sur les « Guillaume » ou bien au *Roman de la Rose* le couplet de rimes finales : ces intertextes ont pour vocation de rendre hommage au défunt qui les goûtait tant. Plus exactement, dans cette déploration funèbre humaniste où le fils Preudhomme est consolé par le fils Marot, ces intertextes appuient l'argument de consolation selon lequel même si le corps de Preudhomme est bien mort, son œuvre de mémoire de la poésie française continue à vivre dans les vers des poètes contemporains. Ces références au *Roman de la Rose* ou plus largement à la poésie funèbre des

⁷⁵⁰ « Aurore adonc à la face vermeille / Sortit du Ciel, & sur ce je m'esveille » (*OP2*, p. 391, v. 143-144).

⁷⁵¹ C'est ce que confirme Kevin Brownlee (« Jean de Meun and the Limits of Romance. Genius as Rewriter of Guillaume de Lorris », *Romance. Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanovre et Londres, University Press of New England, 1985, p. 114-134) à propos du discours de Genius : au terme du *Roman de la Rose*, en refaisant de Guillaume de Lorris un poète (et non plus seulement un personnage d'Amant), l'allégorie intègre le texte de la première partie dans la somme encyclopédique de Jean de Meun.

Rhétoriciens sont donc comprises dans un projet rhétorique et poétique inédit mais qui l'englobe et le complète. Au terme de sa carrière, Marot intègre les motifs littéraires de ses prédécesseurs dans sa propre poésie, de manière non polémique (il ne s'agit pas de s'y opposer) ni détournée (il ne s'agit pas non plus d'en montrer les insuffisances ou de les compenser par d'autres références, antiques notamment). Ces textes font désormais partie d'un tout qui les dépasse, sont littéralement recréés dans un nouveau contexte. En choisissant de faire figurer aux Champs Élysées « des renommés vieux Poètes Galliques » (v. 15) Guillaume de Lorris plutôt que son continuateur⁷⁵², Marot fait signe vers le modèle de succession par inclusion établi par Jean de Meun dans le passage central du *Roman de la Rose*. Recréant ses pères fondateurs dans des poèmes sinon allégoriques, du moins clairement fictifs et jouant sur les intertextes, Clément Marot inverse d'une certaine façon la filiation biologique ou intellectuelle qui le lie de façon topique, quoique singulièrement remotivée, à ses pères et maîtres. Dans l'« Epistre du Despourveu », *L'Enfer*, les épîtres « Au Roy » de *La Suite* ou « à Madame de Soubize partant de Ferrare pour s'en venir en France » et enfin dans l'*Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*, ceux-ci deviennent une part de sa propre création poétique et permettent d'envisager la construction de la poésie française comme un processus à la fois cumulatif, respectueux et innovant, ce dont prend acte, comme un testament poétique, la *Complainte de Guillaume Preudhomme*.

Ce poème reprend donc et développe le rôle de chacun des maîtres des Marot au sein de la grande famille des poètes français, dont il fait désormais partie, au terme d'une carrière savamment construite – sans doute avec l'aide de ses maîtres Lemaire, Cretin, et surtout de son père déjà établi à la cour de François I^{er} – dans laquelle il n'a eu de cesse de vouloir élever la poésie française au rang qui lui semble dû, quitte pour cela à exhiber des impasses génériques (dans les rondeaux par exemple), à expérimenter (c'est le cas des élégies), à changer de paradigme (à travers la revendication de la familiarité des épîtres au détriment de l'ornement, ou en ravivant l'antiquité de formes brèves, renommées épigrammes). Dans la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, Marot concilie l'expression de l'admiration qu'il a pour ses prédécesseurs avec la revendication de sa singularité, de sa capacité à renouveler les lettres françaises, sans rompre avec les générations antérieures ni les recopier servilement pour autant. Comme le rappelle Armstrong⁷⁵³, pour les Rhétoriciens, mais aussi pour Clément, la poésie peut progresser non pour mettre en lumière un poète, mais tous les poètes. Ce qui deviendra paradoxal, ou vain, pour

⁷⁵² À l'inverse, lorsque Molinet commente ce passage dans son *Roman de la Rose, moralisé cler et net, traduit de rime en prose*, il se montre indifférent à ce modèle d'inclusion, puisqu'il associe Guillaume de Lorris à Moïse ayant reçu les commandements et écrit l'Ancien Testament, et Jean de Meun à saint Jean, un des auteurs principaux du Nouveau Testament. La juxtaposition, et non l'inclusion de l'un dans l'autre, de ces deux textes forme la Bible.

⁷⁵³ *The Virtuoso Circle, op. cit.*, p. XXI.

la génération d'écrivains qui succèdera à Marot, passe dans les écrits ou éditions du poète de Cahors, par un travail de mémoire, repose sur l'établissement d'un rapport personnel, humain, avec des modèles choisis, puis transfigurés, recréés, jusqu'à inverser le processus d'engendrement littéraire. Ce renversement marque précisément, pour Clément, le passage de l'écriture de sa petite histoire à celle de la grande histoire de la poésie française, qu'il incarne, élabore, et se prépare à léguer.

CONCLUSION

En étudiant en propre la poétique de ceux qui apprirent son métier à Clément, il ne s'agissait pas pour nous de remonter du fils Marot à ses prédécesseurs, mais bien, à partir de ces maîtres, de « redescendre » vers le disciple qui les cite tant et de comprendre la singularité ou les paradoxes de son écriture, quitte à se défaire de certains liens, qui semblent artificiels ou trop visibles pour avoir une réelle influence, pour en établir d'autres, plus discrets et profonds. Le choix de cette démarche a fait ressortir un certain nombre d'aspects (à partir de Lemaire, Cretin et Jean Marot) que recouvrait cette filiation, mais la totalisation de ces traits dans une lecture univoque (*a fortiori* œdipienne) est impossible, tant le fils Marot habite, manipule l'héritage poétique de ses maîtres – forgeant non pas une mais *des* poétiques de la filiation, constamment repensées selon les genres ou les objectifs rhétoriques auxquels le concept est appliqué.

Pour clore ou « clouer », sinon conclure, après avoir résumé la manière dont Marot construit sa ou ses filiations, nous nous proposons de regarder comment lui-même sera ensuite construit (ou déconstruit). Il ne s'agit pas ici de prétendre dresser ici une histoire de sa réception, mais plutôt de voir comment dans celle-ci plus rien ne subsiste de la subtilité et discrétion avec laquelle il avait lui-même procédé envers ses prédécesseurs.

1/ La filiation comme construction

Non seulement Marot contracte une vaste dette à l'égard de ses maîtres, mais en plus sa conscience voire sa reconstruction de cette filiation – dans ses réécritures, citations ou mises en recueil – déterminent une poétique mêlant tradition et renouveau, souvent d'autant plus neuve qu'elle est plus fidèle au passé. Les études de cas, sur la déploration funèbre ou la propagande historiographique, ont souligné la nécessité d'étudier les précepteurs de Clément singulièrement, tant leurs esthétiques respectives leur sont propres et tant, par conséquent, leurs influences sur le jeune Marot sont distinctes et complémentaires, dessinant des filiations poétiques spécifiques selon le moment ou le domaine considéré. Dans le cas de la poésie funèbre, les impasses, recherches ou inflexions rhétoriques (Lemaire), éthiques (Cretin), morales et chrétiennes (Jean

Marot) ont nourri l'appropriation de ce genre par Clément, jusqu'à la *Complainte de Guillaume Preudhomme*, dont les procédés les plus explicitement traditionnels servent un de ses poèmes les plus humanistes et les plus personnels. L'étude des textes historiographiques ou de propagande révèle plus nettement encore la façon dont Clément répond à des mutations qui affectaient la poésie de cour dès la génération précédente : son humilité, son pacifisme, son attention aux petits, voire son mutisme en ce domaine ou son parti-pris de divertissement trouvent tous leur origine dans les œuvres de ses maîtres. Les analyses de la *Chronique Françoise* et de *L'apparition du Mareschal sans reproche* de Cretin, des comptes rendus des expéditions de Gênes, Venise et Marignan par Jean Marot ou des traités historiques ou allégoriques de Lemaire manifestent ce que Clément doit à chacun de ses prédécesseurs – du point de vue de l'idéologie, de la genèse de l'écriture, du ton ou du style (*inventio, dispositio, elocutio*) – ou encore ce qu'il délaisse, et permettent ainsi de préciser la part d'innovation qui lui revient en propre, rencontrant les attentes du service de François I^{er}. Les mutations génériques mises en scène dans ses recueils imprimés (relatives au rondeau, au chant royal, à l'épître, à l'épigramme) doivent se comprendre, au-delà des proclamations d'autorité ou de nouveauté qu'elles exhibent, comme des réponses aux pratiques des générations antérieures, des prolongements d'une réflexion qui a moins pour but d'affirmer sa nouveauté au détriment des autres que d'améliorer un exercice de la poésie de cour tendu vers l'« illustration » du patrimoine culturel français.

Faisant régulièrement part à son lecteur de ses influences et connaissances personnelles, de façon plus ou moins explicite ou discrète, Clément utilise le nom et le renom de ses maîtres à des fins auto-promotionnelles ; il les reconstruit poétiquement (et parfois allégoriquement) et donne même à leur présence dans ses vers un sens rétrospectif à l'égard de son propre parcours poétique, semé d'obstacles, vers la consécration du service royal. L'ensemble de ces gestes a marqué l'image de ces trois Rhétoriciens pour les siècles à venir. Entre l'autorité pédagogique de Lemaire, la lointaine aura de Cretin ou la présence plus « maternelle » que poétique de son père, Clément Marot a d'une certaine façon dessiné les contours de leurs figures littéraires pour la postérité, inversant le lien de filiation entre ses maîtres et lui-même, leur conférant – à sa plume défendante – un statut qui restera longtemps, en grande partie, attaché à leur nom. En Lemaire est loué un « Homère Belgeoy¹ », plaçant le Rhétoricien bourguignon au sommet d'une hiérarchie poétique reposant sur la *translatio studii*, que Clément, délaissant le style élevé, vient bouleverser avec sa familiarité, en changeant les critères de valeur d'un texte poétique. Que l'on songe également au « bon Cretin aux Vers équivoqué² » : la caractéristique technique ainsi mise en

¹ *OP2*, p. 97, expression forgée sur les v. 39-40.

² *Ibid.*, p. 388, v. 43.

valeur a tantôt illuminé, tantôt fait de l'ombre à l'ensemble de la poésie de Cretin³, qui ne se résume pourtant pas aux seuls chants royaux et épîtres virtuoses. Il nous aura fallu nous défaire de cette seule image de technicien de la rime pour mettre en évidence les influences directes et les intertextes parfois massifs entre l'œuvre du chanoine de Vincennes et celle du poète de Cahors. Jean Marot, enfin, est plus souvent présenté par son fils comme une figure parentale que poétique, alors même que l'ensemble de ses poèmes, rondeaux, chants royaux, épîtres ou récits historiographiques nourrissent directement les pratiques de Clément : le poète d'Anne de Bretagne a été rarement lu, et même édité, jusqu'à ces dernières décennies, en dehors du giron « marotique », sans doute parce que le fils, délaissant l'évidence d'un apprentissage poétique auprès de son père, avait plutôt pour dessein, en le peignant en « bon vieillard », d'adresser un éloge plus spécifique et plus vibrant encore à son géniteur, présenté non pas seulement comme un homme de plume, mais comme un être attentif et dévoué.

2/ La surdité des successeurs, de son propre fils Michel au XVII^e siècle

Quelle image de Clément est transmise après sa mort, survenue en exil en 1544 ? Que reste-t-il de sa poétique nichée entre fidélité au passé et renouveau, de la patiente construction généalogique de ses œuvres, de son utilisation rhétorique et de sa pensée de la filiation littéraire ? En faisant du poète de Cahors le parangon des formes et pratiques anciennes de la poésie, en le jugeant trop peu savant alors même qu'ils reconnaissent parfois le brillant de son esprit ou de ses vers, les poètes de la Pléiade ont indéniablement « tassé » cette élaboration complexe d'un héritage qui ne s'avoue ouvertement que lorsqu'il est pleinement approprié ou modifié, opposant aux pères de Marot les ancêtres antiques. Même ceux qui, par la suite, se réclament de l'héritage de Marot ou bien tentent d'en écrire l'histoire, sont pris dans les travers de cette pensée cloisonnante ou polémique de la filiation, ignorent même les nuances et concessions de Du Bellay, et proposent une image monolithique d'un poète qui était pourtant le chantre de la continuité souterraine ou de l'évolution sans fracas. Ainsi Clément se voit-il réduit à un nom seulement (alors qu'il s'est continuellement efforcé de lui donner de l'épaisseur par des jeux onomastiques ou des mentions de ses maîtres), à des formes anciennes que toute son œuvre s'attache à enrichir ou dépasser, ou à un style badin qu'il avait lui-même volontiers développé selon les exigences du *decorum* et le désir de conférer de l'éclat aux lettres françaises. Bien qu'ils le louent pour la subtilité de son esprit, les héritiers de Clément font peu de cas des nuances et

³ Voir, dès la fin du XVI^e siècle, les jugements de Pasquier au livre VII, chap. XII des *Recherches de la France* (éd. Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Champion, 1996, t. II), ainsi que ceux d'Henry Guy, éditeur au début du XX^e siècle de la *Chronique Françoyse* de Cretin (art. cité).

finesses de la filiation poétique illustrée par le poète de Cahors lorsqu'il s'agit de l'ériger en modèle. Différents cas de successeurs de Clément illustrent cet effet simplificateur, à commencer par son propre fils.

Clément eut en effet un fils, Michel, qui écrivit lui-même quelques poèmes, publiés en 1560⁴. Dans une « Ode à la fleur des princesses, Roïne de Navarre⁵ » adressée à Jeanne d'Albret, dans laquelle il lui demande protection, Michel affirme :

Je n'ay grace,
Ne l'audace,
Telle que mon pere avoit :
Ny la veine
Souveraine
Dont si bien chanter souloit [...]. (v. 7-12)

Jamais *excusatio* ne fut si cruellement sagace : dans cette *petitio* comme dans les autres poèmes publiés dans *Les Contredicts du Seigneur du Pavillon*, le petit-fils Marot n'a indéniablement pas hérité du tour subtil de son père, de son art de divertir et de réclamer par le même geste. La critique est aisée ; il n'empêche que la posture de Michel est significative. Dans chacun des poèmes, adressés à ses amis et protectrices, figure le nom de Clément⁶. Alors que celui-ci taisait l'évidence de sa filiation avec Jean, Michel ne manque jamais de rappeler qu'il est « le fils de feu C. Marot » (dans un dizain à Marguerite de Navarre⁷) ou le « fils de Clement » (dans l'ode à Jeanne d'Albret). Dans l'échange d'amitié avec le Seigneur du Pavillon, celui-ci évoque l'amour presque filial que lui portait Clément, faisant de Michel un frère⁸ : dans ses huit vers de réponse, le petit-fils Marot évoque non pas une, mais deux fois son père pour justifier son amitié⁹. Non seulement le poète de Cahors apparaît dans tous les poèmes de Michel publiés, mais en outre ce dernier cherche moins à s'appropriier ou prolonger la poésie de son père qu'à seulement l'égaliser. Lorsque le Seigneur du Pavillon fait de Michel le « filz unique du prince des poetes François, ressuscité »,

⁴ Ceux-ci furent publiés dans *Les Contredicts du Seigneur du Pavillon lez Lorris, en Gastinois, aux faulses & abusives propheties de Nostredamus, & autres astrologues. Adjousté quelques oeuvres de Michel Marot, fils de feu Clement Marot, prince des poetes François*, Paris, L'Angelier, 1560 (f. Pv v^o-Qiv r^o).

⁵ *Ibid.*, f. Pviii v^o.

⁶ Rappelons toutefois que nous ne connaissons de Michel que les vers publiés dans le recueil d'œuvres écrites par un ami de son père : cela explique largement le fait qu'il ne parle que de son père. Il reste que si Michel a composé d'autres poèmes hors du giron paternel, personne (pas même le poète) n'a jugé bon d'en conserver la trace manuscrite ou imprimée...

⁷ *Les Contredicts du Seigneur du Pavillon, op. cit.*, f. Qiv r^o.

⁸ « Si le tien pere, comme son fils, m'aimoit, / Je te doÿ donc aimer comme mon frere » (*Ibid.*, f. Pvii v^o, v. 1-2).

⁹ « O frere mien, que je me tiens heureux, / D'avoir trouvé amy tant affecté, / Qu'apres la mort du pere genereux / Il continue en la postérité. / O, seigneur Dieu, cela est arresté, / Que, par ta grace, l'amour d'entre nous deux, / Ne sera moindre, qu'elle a tousjours esté / Avec mon pere, d'amy tant precieux. » (*Ibid.*, f. Pviii r^o).

affirmant qu'il « sui[t] la veine qu'il avoit¹⁰ », ce dernier ne repousse pas les compliments filiaux : que l'on se rappelle, à l'inverse, les jeux onomastiques de Clément mettant en valeur de façon ludique son prénom afin de répondre à l'éloge embarrassant de Clavier louant en lui « le filz Marot¹¹ ». Michel se réjouit du transfert de talent et de renom de son père que les vers du Seigneur du Pavillon supposent, alors que Clément était soucieux de développer sa propre écriture et de construire sa propre gloire, sans toutefois dénigrer celle des autres. La volonté de reproduire la « veine » de Clément, par Michel, est telle qu'il va jusqu'à composer une épître apocryphe¹², qu'il aurait retrouvée dans ses papiers à Chambéry. Dans cette lettre qui daterait de l'exil de 1535 – étrangement retrouvée par le fils bien après les faits qu'elle relate – Clément encense Michel, invitant même Marguerite de Navarre à le prendre à son service :

Ce fils, pour sa jeunesse,
 A sa grande haultesse
 J'ay bien recommandé :
 S'il faict ce qu'il propose
 Et que Dieu le dispose,
 Il en sera aidé.
 Or puis que le cognois,
 Je te pry, si le veois
 Luy donner ce motet
 De poursuivre la veine
 Du pere à toute peine,
 Et qu'il ne soit muet¹³.

De nouveau, ce procédé d'écriture d'une fausse lettre de recommandation, par Michel, doit faire apprécier par contre-coup la subtilité des collaborations entre Clément et son propre père, mais aussi avec Cretin et Lemaire, dont les noms et pratiques sont distillés dans les œuvres du poète de Cahors, lui permettant de revendiquer une originalité tout en se posant comme successeur direct de maîtres couverts de gloire. Comme Clément le faisait avec son propre père (mais de manière honnête et plus discrète), Michel ne manque pas d'évoquer le souvenir de son renommé géniteur afin de solliciter la protection de celles qui l'ont tant côtoyé à la cour de Navarre. Il en va ainsi de l'ode à Jeanne d'Albret dans laquelle le fils de Clément évoque pour la fille de Marguerite le service passé de son père envers sa mère :

¹⁰ *Ibid.*, f. Pvi v°, titre et v. 3.

¹¹ Rondeau XVII, *OP1*, p. 141, v. 13.

¹² Mayer reproduit cette lettre dans l'appendice de son édition des épîtres de Clément Marot (*op. cit.*, p. 283-286) et il met longuement en doute son authenticité, à la suite des précédents éditeurs de Clément, dans l'introduction de ce volume (p. 57-60) : le parcours géographique qui serait décrit par Clément n'est pas logique, l'éloge de Michel est une trop « étrange coïncidence » et, pourrait-on ajouter, des critères internes, stylistiques, démentent également l'attribution de cette épître à Clément.

¹³ *Les Contredits du Seigneur du Pavillon*, *op. cit.*, f. Pvi v°-Pvii r°.

Ton clair lustre,
Tant illustre,
Suivant l'esprit maternel
Rend obscure
La nature
De moy loing du paternel¹⁴.

Sous la forme convenue de la protestation d'humilité, la figure de Clément est présente afin d'encourager la destinataire à user de la même bienveillance envers le dernier fils Marot que la mère a eue envers le père. Dans son argument, cette ode rappelle l'épître de Clément intitulée « Marot arrivé à Ferrare escript à Madame la Duchesse » ou encore l'« Epistre à Madame de Soubize partant de Ferrare pour s'en venir en France », dans lesquelles le poète exilé faisait valoir le service de son père envers ces dames afin qu'elles lui offrent la même protection. Cependant, dans cette deuxième épître, Clément loue plus longuement sa destinataire que ne le fait Michel, à propos de son goût pour les Muses, et il souligne son rôle dans l'arrivée de Lemaire à la cour de France. L'héritage paternel, figurant comme argument de requête, est immédiatement complété par la présence d'une autre figure tutélaire dans la formation poétique de Clément. Il montre ici son jugement, qualité essentielle au poète, qui conditionne la bonne imitation. Il en allait ainsi dès l'« Epistre du Despourveu », dans laquelle le jeune Clément évoquait sous les traits du « Bon vieillart » autant son propre père que Cretin, et les récrivait tous deux afin de démontrer à Marguerite ses ressources rhétoriques et poétiques dans le domaine encomiastique. Or l'ode de Michel est indéniablement une réécriture de cette « Epistre du Despourveu », en ce qu'elle met en scène, sans formes insérées et sans la vivacité des allégories, la crainte et l'espoir du jeune écrivain sollicitant l'aide d'une future protectrice, tout en insinuant que la requête est en réalité un ordre transmis non par un frère également roi (comme chez Clément), mais par une mère récemment trépassée (chez Michel). Dans cette réécriture, Michel semble ne s'en tenir qu'au modèle paternel. Clément suggérait dans son épître l'importance des maîtres en tant que personnalités bienveillantes autant que pédagogues éclairés, tout en se distinguant de ces derniers par un ton, une rhétorique, mais aussi un choix opéré dans les sources ; Michel n'évoque plus dans son épître que la gloire de son père, qu'il s'efforce d'atteindre sans renouveler ni prolonger son esthétique. On est loin de la finesse de Clément suggérant à Marguerite d'Angoulême ou à son frère, par des réécritures, des allusions allégoriques, des montages de circonstance, ce qu'il doit à ses maîtres tant goûtés par la famille royale, tout en mettant en valeur ce qu'il peut leur apporter en propre. À la filiation conçue comme construction volontaire et personnelle d'un patrimoine littéraire à enrichir s'oppose, chez Michel, une pensée de l'héritage comme reproduction du même, ce qui mène à court terme à une impasse, au silence. De ce point de vue, certains imitateurs de Clément,

¹⁴ *Ibid.*, f. Qi r^o.

« maroteaux¹⁵ » ou marotiques, ont sans doute favorisé la rupture de tout lien entre les poètes de la Pléiade et leurs prédécesseurs – la filiation qu'ils proposent, parfois trop proche de la copie, ayant en quelque sorte tari la source de la poésie de Clément et de ses maîtres.

Cette rupture étant consommée, Marot dès la fin du XVI^e siècle s'apparente à un monument figé dans son antiquité. Quand Pasquier présente les chants royaux, ballades et rondeaux aux lecteurs de ses *Recherches sur la France*, il ne donne (à la suite de Sébillet) que des exemples de Clément, qu'il invite à « recev[oir] de [lui] comme d'une antiquaille¹⁶ ». Il associe le poète de Cahors à ces formes médiévales en ignorant ceux qui les ont davantage pratiquées avant lui¹⁷ mais aussi en négligeant les renouvellements génériques proposés dans *La Suite* ou les *Œuvres*. Lorsque les créations marotiques à l'antique sont évoquées (élégies ou églogues notamment), elles le sont en tant que genres de « l'ancienne Poésie¹⁸ » néanmoins sauvés de l'opprobre de la Pléiade. Marot est désormais la figure poétique exemplaire d'un passé aux contours flous, sans nuances ni évolutions. Seule la succession des règnes, pour Pasquier, permet de distinguer ce poète de François I^{er} de la cohorte d'écrivains de Louis XII qu'il ne prend guère la peine de nommer, transférant le mérite du poète à son roi, à nouveau au prix d'une chronologie simplifiée, puisque Clément n'entre au service de François I^{er} que dix ans après son avènement¹⁹ :

Le Roy Louis douzième estant decedé, luy succeda le grand François I. de ce nom, qui fut restaurateur des bonnes Lettres, et son exemple incita une infinité de bons esprits à bien faire, mesmes au sujet de la Poésie Française, entre lesquels Clement Marot, et Melin de Saint Gelais eurent le prix : aussi sembloient-ils avoir apporté du ventre de leurs meres la Poésie : Car Jean Marot pere de Clement fut Poëte assez elegant, duquel j'ay veu plusieurs petites oeuvres Poëtiques qui n'estoient de mauvaise grace : Et Octavian pere de Melin mit en vers François toutes les Epistres d'Ovide : C'est pourquoy Clement Marot disoit que la Normandie plaignoit son arbre paternel, et qu'Octavian rendoit Cognac eternel. Or se rendirent Clement et Melin recommandables par diverses voyes, celui-là pour beaucoup et fluidement, cettuy pour peu et gratieusement écrire. (p. 1408)

Le jeu sur l'origine de la poésie chez ces deux auteurs, qui leur vient « du ventre de leurs meres » grâce à l'apprentissage et au talent de leur père, souligne, dans sa confusion ludique, la continuité dynastique, l'appartenance à un même groupe de ces poètes jeunes et anciens. La poésie leur

¹⁵ Terme par lequel Clément évoque ses enfants dans l'épître « Au tresvertueux prince, François, Daulphin de France » (*OP2*, p. 116-118, v. 26).

¹⁶ Étienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, éd. Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Champion, 1996, t. II, p. 1402. Voir aussi Morgat-Longuet, *Clio au Parnasse, op. cit.*, « Première partie : Naissance de l'histoire littéraire française » (XVI^e siècle), p. 29-134.

¹⁷ Bayle, dans son *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam, Reiner Leers, 1702, t. II, p. 2072), procède à une confusion semblable en attribuant à Clément la paternité de l'alternance des rimes féminines et masculines, venue pourtant des Rhétoriciens bourguignons.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1415.

¹⁹ Pourtant, plus loin, il associe Cretin au règne de François I^{er} (*ibid.*, p. 1476).

appartenant génétiquement (dirait-on aujourd'hui), elle est immuable dans son essence, laquelle s'incarne progressivement dans l'histoire, jusqu'à l'apothéose que représente Ronsard. Sur ce fond à la fois évolutif et fixé par son proche avenir, seuls les fondements de leur renom peuvent varier, emprunter « diverses voyes ». En somme, d'un côté, Clément est opposé à ses maîtres en tant que chant du cygne d'une esthétique issue du Moyen Âge ; d'un autre, il incarne pleinement cette esthétique médiévale tant avec des rondeaux et ballades qu'avec des élégies ou épigrammes, ignorant la chronologie de ses œuvres et de ses recherches génériques²⁰. C'est le dernier rejeton des vieux poètes français, mais un rejeton illustre et ouvert au nouveau style dont sortira la Pléiade. Ce paradoxe peut se comprendre de deux façons : d'une part en vertu de la confusion et du tassement chronologique rétrospectif, que sauve seulement la netteté de la succession des règnes, qui permet d'ordonner et éventuellement de hiérarchiser ce fonds de poètes ; d'autre part parce que Pasquier raconte, finalement, l'histoire littéraire personnelle et personnalisée que Clément a transmise (il reprend ici les précisions géographiques de l'épigramme « Des Poètes François, à Salel » et, plus loin, le jugement sur Cretin de la *Complainte de Guillaume Preudhomme*). Alors que Clément avait fait de l'histoire littéraire une affaire personnelle, Pasquier refait de cette biographie idéalisée une histoire qu'il prétend universelle et véridique : erreur qui témoigne *a posteriori* du succès de la construction marotique, qui disparaît justement en tant que construction. Vue de loin, la complexité de la position de Clément (et de sa mise en scène) se simplifie en une insoluble antithèse (il est dans le même groupe que les Rhétoriciens, mais n'est pas comme eux) – et devient invisible à ceux-là mêmes qui recherchent et célèbrent l'héritage du poète de Cahors.

La dette que les écrivains du XVII^e siècle reconnaissent à l'égard du poète de Cahors accuse plus encore ce tassement de l'histoire littéraire et de la filiation construite par Marot : par un second paradoxe, le vieux poète est de tous les vieux poètes, et de ceux qui sont venus après, celui-là seul qui parle encore aux auteurs classiques. À travers cette dette, se manifeste aussi leur conscience du péril d'une succession comme seule reproduction, d'une imitation sans appropriation. Au début du XVII^e siècle, Vincent Voiture compose des rondeaux à la façon de Clément, dans lesquels il fait revivre une forme de badinage marotique, propre à la raillerie spirituelle ou grivoise²¹. Le succès des rondeaux durant cette période s'accompagne d'une vogue des ballades, d'un goût pour le vieux langage et les archaïsmes. Si la mort de Voiture met fin à la mode des rondeaux, un style badin et volontiers archaïque perçu comme marotique ainsi que des

²⁰ Effet sans doute favorisé par les libertés des éditeurs posthumes de Clément, qui ont tendance à organiser ses poèmes uniquement en sections génériques, effaçant les frontières chronologiques de *L'Adolescence*, de *La Suite* et des *Œuvres*.

²¹ Voir Alain Génétiot, *Les genres lyriques mondains (1630-1660). Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990 ainsi que Sophie Rollin, *Le style de Vincent Voiture : une esthétique galante*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

formes poétiques anciennes dont seul Clément semble être le modèle continué de fleurir sous la plume de Madame de Sévigné ou de La Fontaine, pour ne citer que les plus illustres émules de Marot²². Dans une épître à Saint-Évremond²³, La Fontaine fait de celui-ci un « maître », jouant sur la syllepse du terme signifiant à la fois « expert » et « précepteur » :

J'ai profité dans Voiture,
Et Marot, par sa lecture,
M'a fort aidé, j'en conviens.
Je ne sais qui fut son maître ;
Que ce soit qui ce peut être,
Vous êtes tous trois les miens.
J'oublois maistre François, dont je me dis encore le disciple, aussi-bien que celui de maistre
Vincent, & celui de maistre Clément.

Avec Rabelais et Voiture, Marot devient pour La Fontaine un membre de son panthéon littéraire personnel, tenant d'un style enjoué et naturel caractéristique de l'esprit français. L'épistolier manifeste sa propre autorité en désignant ses pères poétiques et en faisant de « maistre Clément » une figure fondatrice, ignorant volontairement que le poète de Cahors a été disciple en son temps²⁴. Mais le Marot que La Fontaine loue et imite, à l'instar des autres écrivains du XVII^e siècle, est une figure tronquée voire reconstruite²⁵, réduite au style léger et spirituel et aux formes poétiques de *L'Adolescence*²⁶. En témoignent l'absence de réédition des œuvres complètes de Marot au XVII^e siècle et, à l'inverse, la présence de ses rondeaux ou épigrammes dans des anthologies. Madame de Sévigné et Boileau prêtent même à Marot des triolets, forme médiévale

²² Voir le relevé de mentions et intertextes chez La Fontaine, Madame de Sévigné et La Bruyère réalisé par Isabelle Landy-Houillon, « Autour d'un marqueur stylistique : le marotique », dans *Le génie de la langue française : autour de Marot et La Fontaine*, *op. cit.*, p. 133-146.

²³ La Fontaine, *Œuvres diverses*, éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, 1958, t. 2, p. 674.

²⁴ Ce que relève Bayle également dans son *Dictionnaire historique et critique*, *op. cit.*, p. 2072. La Fontaine n'ignore peut-être pas l'épître liminaire de *L'Adolescence clémentine*, mais ne reconnaît pas la marque du rhétoricien bourguignon dans les aspects du style ou les quelques genres marotiques qu'il affectionne. En outre, dans la note appelée par cette citation de La Fontaine, Bayle corrige le latin de Louis Camerarius, dont la tournure ne permet pas de savoir qui de Lemaire ou de Marot fut le disciple de l'autre. Cette possible confusion (dont la perception repose sans doute beaucoup sur le désir de critiquer Camerarius, mais signale aussi, de la part de Bayle, un besoin nouveau de clarifier l'ascendance de Clément) est en elle-même révélatrice du tassement des générations poétiques, et doit sans doute aussi se comprendre par le fait que la notoriété de Marot est alors bien supérieure à celle de Lemaire, laquelle repose en partie sur ce qu'en dit Clément...

²⁵ Des études de Mayer (« Notes sur la réputation de Marot aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 25-2, 1963, p. 404-407) et de Jelle Koopmans et Paul Verhuyck (« La légende facétieuse de Clément Marot dans les pays protestants », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 53-3, 1991, p. 645-661) signalent qu'il était même devenu un personnage presque folklorique.

²⁶ La Fontaine écrit à sa manière une ballade et un dizain dans *Clymène*.

déjà délaissée par le poète de François I^{er}, se basant sur une mauvaise lecture de Sébillet²⁷ : cela montre que Marot est certes un modèle, dont l'exemplarité repose sur – et est limitée par – son appartenance à une autre époque, caractéristique d'un passé idéalisé et mal défini, qui confond et superpose les strates temporelles avec lesquelles Clément avait pourtant si finement joué dans ses éditions. Significativement, ce sont les défenseurs de la grandeur de l'Antiquité, dans la « Querelle des Anciens et des Modernes », qui louent le génie de Marot, comme si le tour de ses vers emblématisait un esprit français désuet, imparfaitement incarné, qu'il faudrait à présent associer à une recherche de la perfection à l'antique pour perfectionner les arts sous Louis XIV. Boileau loue dans un vers célèbre du chant I de son *Art Poétique* « l'élégant badinage » du poète de Cahors et revient sur son « naïf en François » dans la réflexion VII de ses *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*²⁸. Comme lui, La Bruyère, dans *Les Caractères*, fait de Marot le vrai détenteur d'un style et d'un esprit français duquel les bons auteurs du XVII^e siècle héritent, et que Ronsard aurait manqué, voire perverti :

MAROT par son tour et son style, semble avoir écrit depuis RONSARD : il n'y a guère, entre ce premier et nous, que la différence de quelques mots²⁹.

Belle revanche pour celui dont la postérité souffrit tant des attaques de la *Deffence*, même si, *in fine*, le poète de la Pléiade emporte sans doute la partie en ayant durablement imposé sa conception polémique de la succession littéraire, qui fait le tri ou saute les générations, au détriment des continuités de la filiation.

Mais La Bruyère souligne aussi la « différence de quelques mots » entre Marot et les auteurs du XVII^e siècle. L'imitation du poète de Cahors ne doit pas être servile, mais adaptée au temps présent, à ses formes et à son langage. C'est ainsi que Guez de Balzac s'insurge contre la mode des archaïsmes qui accompagnent les réécritures plus ou moins directes de Marot dans un de ses *Entretiens*³⁰ :

Ne sçauroit-on rire en bon François, & en stile raisonnable ? Pour se resjoüir, faut-il aller chercher un mauvais jargon, dans la memoire des choses passées, & tascher de remettre en usage des termes, que l'usage a condannez ? Est-il impossible de donner un Spectacle aux Sujets

²⁷ Voir Marcel Françon (« Boileau, critique de Clément Marot », *Romance Notes*, vol. 14, n° 2, 1972, p. 317-318) et Landy-Houillon (art. cité).

²⁸ Boileau, *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, introduction d'Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1966, p. 159 et 524.

²⁹ Jean de La Bruyère, *Les Caractères de Theophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, éd. Marc Escola, Paris, Champion, 1999, « Des Ouvrages de l'esprit », 41, p. 174. Voir aussi dans le caractère suivant : « Il est étonnant que les ouvrages de MAROT, si naturels et si faciles, n'aient su faire de Ronsard, d'ailleurs plein de verve et d'enthousiasme, un plus grand poète que Ronsard et que Marot [...] » (*Ibid.*, p. 174).

³⁰ *Entretiens*, XXXVIII, « Du style burlesque », Amsterdam, Louys et Daniel Elzevier, éd. posthume 1663, p. 368.

de Louïs quatorziesme, à moins que de remuer un Fantosme, qui represente le Regne de François premier, à moins que d'évoquer l'ame de Clement Marot, et de desenterrer une langue morte ? Ou, ce que je trouve plus mauvais, à moins que de confondre les deux Langues, et, meslant la vivante avecque la morte, faire ce que faisoit le Tyran, dont le Poëte dit,

Mortua quin etiam jungebat corpora vivis. [Virgile, *Aen.* VIII, v. 485]

Il attachoit les Morts avecque les Vivans.

C'est un abus, qu'il n'y a pas moyen de souffrir dans la Republique des Belles Lettres [...]. Avoir recours à Marot, et au Siecle de Marot, pour plaire aux gens de ce Siecle icy, c'est trop se desfier de soy mesme, et ce n'est pas assez estimer son Siecle. L'Antiquité, ne doit pas estre imitée, par cet endroit là. On auroit autant de raison de prendre les modes des habillemens, dans les vieilles tapisseries, & de porter les restes de son Trisayeul.

Dans la vigueur de sa condamnation, Guez de Balzac rappelle que le Marot que ses contemporains tâchent de singer n'est plus qu'un « Fantosme », qui ne fait que « represente[r] le Regne de François premier », opérateur d'une « langue morte ». Cette farce d'imitations n'a rien à voir avec la filiation personnelle et vivante prônée par Clément. Moins virulent que Guez de Balzac, La Fontaine fait pourtant aussi part de cet impératif d'actualisation linguistique dans une de ses fables, sur un mode plus nostalgique³¹. Dans *Chymène*, il fait de Marot la limite linguistique au-delà de laquelle la compréhension même de la langue ferait défaut³². Marot, poète médiéval mais que l'on comprend tout de même : le critère linguistique est peut-être la clé pour comprendre le paradoxe de sa position à la fois emblématique du vieux fonds français, mais valant mieux que ses modèles. Pour reprendre les termes de la lettre de Pétrarque citée en introduction, il faut, chez ces auteurs du XVII^e siècle, imiter le « talent » de Marot³³ et éviter le pastiche de ses « expressions », qui au mieux pervertit le goût du siècle, au pire nuit à la compréhension littérale du texte poétique. C'est par sa langue, cette fois, que le poète de Cahors se présente comme une « antiquaille ».

³¹ « Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui, / Qui souvent s'engeigne soi-même. / J'ai le regret que ce mot soit trop vieux aujourd'hui : / Il m'a toujours semblé d'une énergie extrême. » (*Fables*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, t. 1, 1991, livre IV, 11, p. 154, v. 1-4).

³² Apollon dit à Cléo proposant un triolet : « Au reste n'allez pas chercher ce style antique / Dont à peine les mots s'entendent aujourd'hui. / Montez jusqu'à Marot, et point par-delà lui. / Même son tour suffit. » (*Œuvres diverses*, *op. cit.*, t. 2, p. 33).

³³ Du moins la meilleure part de celui-ci, car La Bruyère précise que tout n'est pas à imiter dans la poésie marotique : « MAROT et RABELAIS sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits : tous deux avaient assez de génie et de naturel pour pouvoir s'en passer, même à l'égard de ceux qui cherchent moins à admirer qu'à rire dans un auteur. » (*Les Caractères*, *op. cit.*, « Des Ouvrages de l'esprit », 43, p. 174). Bayle au contraire renverse ce raisonnement : « Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les talens de son esprit, son sel, le tour agreable, vif, aisé, ingénieux de sa Muse, ne se font sentir jamais avec plus de distinction que lors qu'il traite un sujet sale » (*op. cit.*, p. 2072). Tout en restant condamnable sur un plan moral, l'obscénité révèle d'un point de vue littéraire la meilleure part du talent d'un auteur comme Marot.

À leur façon et avec plusieurs décennies d'intervalle, Michel Marot et les classiques du XVII^e siècle mettent en évidence le péril, pour un auteur, d'être érigé en modèle, de devenir une figure monolithique associée à une époque, phénomène particulièrement peu adapté à l'esthétique tantôt inquiète, tantôt ludique, mais toujours pleine de questions et en mouvement, de Marot et de ses maîtres. La pluralité des modèles de Clément, de leur traitement dans différents domaines et durant les différentes étapes de sa carrière préserve la singularité de ces poètes tout en permettant à Clément de construire sa propre poétique aux multiples facettes. Ces exemples de successeurs proches ou lointains de Clément soulignent aussi l'importance d'une appropriation non dépourvue de jugement, d'une imitation qui n'est pas une copie conforme, pour se forger une véritable plume d'écrivain, dans le but de faire briller les lettres françaises.

Ces exemples de successeurs plus ou moins serviles soulignent aussi, *a contrario*, la densité du concept de filiation tel qu'il est poétiquement pensé par le poète de Cahors, dont la finesse est telle qu'elle disparaît à ceux qui la recherchent. Plus exactement, alors que Clément, comme les Rhétoriciens, s'efforce de trouver une place dans le concert poétique et politique de la poésie de cour, ce modèle de compétition ou collaboration synchronique est remplacé, avec la Pléiade, par un modèle de combat ou d'émulation diachronique, opposant ou rapprochant des générations qui se suivent immédiatement ou qui sont espacées par les siècles, et où le poète se conçoit selon son époque plus que selon son lieu ou milieu d'appartenance. Or, c'est la construction d'une histoire à la fois personnelle et poétique de Clément qui pose les prémices de ce renversement : en superposant les figures de pédagogues, de modèles et de collègues, en prolongeant leurs pratiques et hommages bien après leur mort, Clément a peu à peu fait de ses pairs des pères, de sa connaissance intime des poètes un fonds à préserver et transmettre, avant que la Pléiade ne rejette ce patrimoine érigé en tant que tel par Clément lui-même. Les listes successives de l'épigramme « Des Poètes François, à Salel (géographique) et de la *Complainte de Guillaume Preudhomme* (généalogique) témoignent également de ce bouleversement irréversible de la scène littéraire qui, de la Pléiade aux avant-gardes, en passant par le classicisme ou le romantisme, conçoit désormais essentiellement la canonisation littéraire comme un positionnement générationnel d'abord polémique, subversif, avant de devenir la nouvelle norme à remplacer par de nouveaux écrivains, au nom de nouveaux principes ou modèles, et qui s'imposent d'autant plus facilement quand ce qui précède est simplifié. Après le temps des filiations, vient celui des manifestes.

Avec une finesse inégalée, avide de nuances et de réécritures, Clément a porté à son extrême (et à son terme) le paradoxe inhérent d'une filiation nécessairement plurielle, à la fois respectueuse des motifs, formes et couleurs rhétoriques de ses prédécesseurs tout en étant

résolument ouverte à l'innovation : fils de Jean et fier disciple de Lemaire et Cretin, son esthétique se caractérise aussi par une volonté d'originalité qui n'est jamais subversive à l'égard des maîtres, par la constante recherche d'une écriture à la fois nouvelle, personnelle, et fidèle au fonds français transmis par les pères, faisant finalement de cette recherche, déployée en de multiples directions, le trait définitoire de sa poétique si preste et transparente.

BIBLIOGRAPHIE

1/ Sources primaires

- *Corpus*

SÉLECTION DE MANUSCRITS ET D'ÉDITIONS ANCIENNES (PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE DES PARUTIONS)

- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *La plainte du désiré ou la déploration du trépas de Louis de Luxembourg*, [1504]. Bibliothèque nationale de France, msfr. 1683 et 23988. Deux manuscrits ornés qui peuvent avoir été offerts à Anne de Bretagne.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Le temple d'honneur et de vertus. Composé par Jehan le maître disciple de Molinet. A l'honneur de feu monseigneur de bourbon*, Paris, Michel Le Noir, avril 1504. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 846.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *La Couronne Margaritique*, [1505]. Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 3441. Manuscrit offert par Marguerite d'Autriche à son frère Philippe le Beau.
- MAROT, Jean, *La Vraye disant Advocate des Dames*, automne 1506. Bibliothèque nationale de France, msfr. 1704. Manuscrit d'offrande destinée à Anne de Bretagne ou à une dame de la cour.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Le triomphe de l'amant vert, adressé à Marguerite d'Autriche par Jean Le Maire*, dans *Oeuvres de Jean Molinet, d'Olivier de La Marche, de Jean Le Maire, etc.* [XVI^e siècle]. Bibliothèque nationale de France, msfr. 24038 (f. 105r^o-124r^o).
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Chronique de 1507 dans Mémoires de la vie de Philippes, Archiduc d'Autriche, Comte de Flandre, Roi d'Espagne I du nom, & de Jeane sa femme, fille de Ferdinand et Isabelle* (f. 125r^o-154v^o). Bibliothèque nationale de France, Dupuy 503.
- MAROT, Jean, *Le Voyage de Gènes*, 1507. Bibliothèque nationale de France, msfr. 5091. Manuscrit offert à Anne de Bretagne.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *La Concorde du Gendre humain*, Bruxelles, Thomas de la Noot, janvier 1508. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1043.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *La Legende des Venitiens*, Lyon, Jean de Vingle, [août 1509]. Bibliothèque nationale de France, Rés. 8^o Lb²⁹ 27. Comprend également la première édition imprimée de *La Plainte du Désiré* et des *Regretz de la Dame infortunée*.
- Le Blason de foy faulsee avec plusieurs ballades*, s.l.n.d [1510-1511]. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1383. Plaquette anonyme contenant, entre autres, des pièces de Guillaume Cretin et de Jean Marot (extraits de son *Voyage de Venise*).
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye. Avec les deux epistres de l'Amant Vert*, Lyon, Etienne Baland pour Jean Richier, [mai 1511]. Orléans, Bibliothèque municipale, E2707 (1).

- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Le traictie Intitule de la difference des scismes et des concilles de leglise. Et de la preeminence et vtilite des concilles de la saincte eglise Gallicane*, Lyon, Etienne Baland pour Jean Richier, [mai 1511]. Orléans, Bibliothèque municipale, E2707 (1).
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Le dyalogue de vertu militaire & de jeunesse francoise*, juillet 1511. Bibliothèque nationale de France, msfr. 25295. Manuscrit offert à Anne de Bretagne.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *La Concorde des deux langages*, 1511. Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras, manuscrit 412.
- CRETIN, Guillaume, *Plainte sur le trespas du saige et vertueux chevallier feu de bonne memoire messire Guillaume de Byssipat, seigneur de Hanaches, vicomte de la Falayse*, [début 1512]. Bibliothèque nationale de France, msfr. 2283. Manuscrit peut-être présenté à la famille de Byssipat.
- MAROT, Jean, *Prieres sur la restauration de la sancté de Madame Anne de Bretaigne Royne de France*, [printemps 1512]. Bibliothèque nationale de France, msfr. 1539. Manuscrit sans doute offert à Anne de Bretagne.
- CRETIN, Guillaume, *Épîtres de [GUILLAUME] « CRETIN » à François Charbonnier (fol. 3, 4 et 8), à Macé de Villebresme (fol. 13), à François duc de Valois, comte d'Angoulême (fol. 16), et à une dame lyonnaise (fol. 18)*. Bibliothèque nationale de France, msfr. 1711. Manuscrit d'épîtres ayant appartenu à Charbonnier.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Lepistre du Roy trescrestien loys douziesme a Hector de troye Chef des neuf preux*, 1512, (f. 95r^o sq). Saint-Petersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, fr. F. v. XIV. 8.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Le second livre des Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, Paris, Geoffroy de Marnef ; Blois, Hilaire Malican, août 1512. Orléans, Bibliothèque municipale, E2707 (2).
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Le tiers livre des Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, Paris, Geoffroy de Marnef, juillet 1513. Orléans, Bibliothèque municipale, E2707 (3).
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *La Concorde des deux langages*, Paris, Geoffroy de Marnef, août 1513. Bibliothèque de l' Arsenal, 4^oH 3663.
- MAROT, Clément, *Le temple de cupido fait & compose par Maistre Clement Marot / facteur de la Royne*, s.l.n.d [entre 1515 et 1519]. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1574.
- Recueils manuscrits ayant appartenu à Jacques Robertet (mort en 1518), contenant entre autres pièces des épîtres, ballades, rondeaux de Cretin et Jean Marot. Bibliothèque nationale de France, msfr. 1716, 1717 et 1721.
- Chants royaux sur la Conception, couronnés au puy de Rouen de 1519 à 1528*, contenant des poèmes de Cretin et des deux Marot. Bibliothèque nationale de France, msfr. 1537.
- MAROT, Jean, *La Responce de France et des estatx aux escrivains sedicieux, dans La Deffence contre les Emulateurs ennemys et mesdisans de France. Consolation & bon zele des troys estatx*, Paris, s.d. [1522-1523]. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 3803.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, Lyon, Jacques Mareschal, juin 1524. Première édition des trois livres des *Illustrations*.
- CRETIN, Guillaume, *Recueil sommaire des cronicques françoyses*. Bibliothèque nationale de France, msfr. 2817, 2818, 2819, 2820 et 2822. Manuscrits offerts à François I^{er}.
- Palinodx / Chantz royaulx / Ballades / Rondeaulx / et Epigrammes / a l'honneur de limmaculee Conception de la toute belle mere de dieu Marie (Patronne des Normans) presentez au Puy a Rouen. Composez par scientifiques personnaiges desclairez par la table cy dedans contenue*, Paris, s.d. [vers 1525]. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1399. Recueil Vidoue, contenant notamment des poèmes de Cretin ou Jean Marot.
- CRETIN, Guillaume, *Chantz royaulx oraisons / et aultres petitx traictes / faictz et composez par feu de bonne memoire maistre Guillaume Cretin : en son vivant chantré de la saincte chapelle royalle a Paris / et tresorier du bois de Vincennes*, Paris, Galliot du Pré, avril 1527. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1256 (2). Édition posthume réalisée par Charbonnier.

- MAROT, Clément, *Les Opusculs et petitz Traictez de Clement Marot de Quabors / Varlet de chambre du Roy. Contenus Chantz royaulx Ballades Rondeaulx Epistres Elegies / avec le Temple de Cupido / & la plaincte de Robertet / ensemble plusieurs aultres choses joyeuses & recreatives redigees en ung*, Lyon, Olivier Arnoullet, 1531. Bibliothèque nationale de France, Rés. p. Ye 736.
- MAROT, Clément, *L'Adolescence clementine Autrement, les Œuvres de Clement Marot de Cabors en Quercy, Valet de chambre du roy, composees en leage de son Adolescence. Avec la Complaincte sur le Trespas de feu Messire Florimond Robertet. Et plusieurs autres Œuvres faictes par ledict Marot depuis leage de sadict Adolescence. Le tout reveu / corrige / & mis en bon ordre*, Paris, Geoffroy Tory pour Pierre Roffet, août 1532. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1532.
- MAROT, Jean, *Jan Marot de Caen sur les deux heureux Voyages de Genes & Venise, victorieusement mys à fin, Par le treschrestien Roy Loys Douziesme de ce nom, Pere du Peuple. Et veritablement escriptz par iceluy Jan Marot, alors Poete et Escrivain de la tresmagnanime Royne Anne, duchesse de Bretagne, et depuys, Valet de chambre du treschrestien Roy François, premier du nom*, Paris, Geoffroy Tory pour Pierre Roffet, 1533. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1441.
- VILLON, François, *Oeuvres de François Villon de Paris, reveues & remises en leur entier par Clement Marot*, Paris, Galliot du Pré, 1533. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1297.
- MARGUERITE DE NAVARRE, *Le Miroir de treschrestienne Princesse Marguerite de France, Royne de Navarre, Duchesse d'alençon & de Berry : auquel elle voit & son neant, & son tout*, Paris, Antoine Augereau, 1533. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1631-32. Édition à laquelle a participé Marot.
- MAROT, Jean, *Recueil Jehan Marot de Caen, Poete et escripvain de la magnanime Royne Anne de Bretagne, et depuys Valet de chambre du Treschrestien Roy François premier de ce nom*, Paris, Veuve Pierre Roffet, 1533.
- MAROT, Clément, *La Suite de L'adolescence Clementine, dont le contenu s'ensuyt, Les Elegies de L'auteur, Les Epistres differentes, Les Chantz divers, Le Cymetiere, Et le Menu*, Paris, Veuve Pierre Roffet, 1534. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1534.
- MAROT, Clément, *Le Premier Livre de la Metamorphose d'Ovide. Translate de Latin en François par Clement Marot de Cabors en Quercy, Vallet de chambre du Roy. Item certaines oeuvres qu'il feit en prison, non encores imprimeez*, Paris, Roffet, 1534. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1563.
- MAROT, Clément, *Recueil des dernieres œuvres de Clement Marot non imprimees. Et premierement celles qu'il fit durant son exil Et depuis son retour*, mars 1538. Musée Condé, Chantilly, ms. n° 524/748, XIX-B 28. Recueil manuscrit offert à Montmorency.
- MAROT, Clément, *Les Œuvres de Clement Marot de Cabors, Valet de chambre du Roy. Augmentees de deux livres d'Epigrammes : Et d'ung grand nombre d'aultre Œuvres par cy devant non imprimees. Le tout songeusement par luy mesme reveu, & mieulx ordonné*, Lyon, Étienne Dolet, juillet 1538. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1457-60.
- MAROT, Clément, *Les Œuvres de Clement Marot Valet de chambre du Roy. Desquelles le contenu s'ensuit [...]. Le tout par luy autrement & mieulx ordonné, que par cy devant*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1538. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1461-1464.
- MAROT, Clément, *Trente Pseaulmes de David, mis en françoys par Clement Marot, valet de chambre du Roy. Avec privilege*, Paris, Estienne Roffet, 1541. Bibliothèque nationale de France, Rés. A 6165.
- MAROT, Clément, *Les Œuvres de Clement Marot de Cabors, valet de chambre du Roy. Augmentees d'ung grand nombre de ses compositions nouvelles, par cy devant non imprimées*, Lyon, Étienne Dolet, 1542. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye 1478.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye, par maistre Jean Le Maire de Belges, avec la Couronne margaritique et plusieurs autres oeuvres de luy, non iamais encore imprimées*, Lyon, Jean de Tournes, 1549. Dernière grande édition des œuvres de Lemaire au XVI^e siècle.
- Recueil palinodique, comprenant principalement des chants royaux, des ballades, des rondeaux de la Conception, de la Passion et des Pauvres ; dizains, huitains, sizains, quatrains, épitaphes, devises, etc.* [milieu du XVI^e siècle]. Bibliothèque nationale de France, msfr. 19184. Figurent des pièces de Cretin et des deux Marot.

- Recueil de chants royaux, ballades, rondeaux, épigrammes* [XVI^e siècle]. Bibliothèque nationale de France, msfr. 2205. Figurent des pièces de Cretin et des deux Marot.
- Recueil de rondeaux, ballades, chants royaux en l'honneur de la Vierge, et autres pièces* [XVI^e siècle]. Bibliothèque nationale de France, msfr. 2206. Comprend des poèmes de Cretin et Jean Marot.
- Recueil de poésies françaises, des XV^e et XVI^e siècles, de Jean Robertet, Jean d'Auton, Henri Baude, Jean Molinet, Jean et Clément Marot, etc* [XVI^e siècle]. Bibliothèque nationale de France, n. ac. fr. 10262.
- Recueil de rondeaux*, [XVI^e siècle]. Bibliothèque municipale de Lille, ms. 402. Quelques rondeaux de Jean Marot.

ÉDITIONS MODERNES (PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS)

- CRETIN, Guillaume, *Chronique Française*, dans « *La Chronique française de Maître Guillaume Cretin* », éd. Henry Guy, *Revue des langues romanes*, 1904, p. 385-417 ; 1905, p. 174-185, 324-373 et 530-550.
- CRETIN, Guillaume, *Œuvres poétiques*, éd. Kathleen Chesney, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [Paris, 1932].
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Œuvres*, éd. Jean-Auguste Stecher, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [Louvain, 1882-1885], 4 vol.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *La Plainte du Désiré*, éd. Dora Yabsley, Paris, Droz, 1932.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *La Concorde des deux langages*, éd. Jean Frappier, Paris, Droz, 1947.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Les Épîtres de l'Amant vert*, éd. Jean Frappier, Genève, Droz, 1948.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Le Temple d'honneur et de vertus*, éd. Henri Hornik, Genève, Droz, 1957.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *La Concorde du genre humain*, éd. Pierre Jodogne, Bruxelles, Palais des Académies, 1964.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Épîtres à Jean Picart*, dans Pierre Jodogne, *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon*, Bruxelles, Palais des Académies, 1972, p. 166-170.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* (livre I), dans Jacques Abélard, « *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* », *édition critique*, thèse de doctorat d'État soutenue à l'université Paris-Sorbonne, 1972, vol. 2 (tapuscrit conservé à la Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne sous la cote W4=1972-29).
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, « Les Regretz de la Dame Infortunee », éd. Pierre Jodogne, dans *Hommages à la Wallonie : mélanges d'histoire, de littérature et de philologie wallonnes offerts à Maurice A. Arnould et Pierre Ruelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 321-334.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Traité de la différence des schismes et des conciles de l'Eglise avec l'Histoire du prince Sophy, et autres oeuvres*, éd. Jennifer Britnell, Genève, Droz, 1997.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *La légende des Vénitiens*, éd. Anne Schoysman, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1999.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Épître du roy à Hector : et autres pièces de circonstances (1511-1513)*, éd. Adrian Armstrong et Jennifer Britnell, Paris, Société des textes français modernes, 2000.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Chronique de 1507*, éd. Anne Schoysman, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2001.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Des Anciennes pompes funerales*, éd. Marie-Madeleine Fontaine, Paris, Société des textes français modernes, 2001.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Le Carnet de notes d'un chroniqueur*, éd. Jean-Marie Cauchies, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2008.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, « Épitaphe de feux d'éternelle memoire, maistre Jehan Molinet et messire Georges Chastelain », éd. Anne Schoysman dans « L'Épitaphe de Jean Molinet et George Chastelain de Jean Lemaire de Belges, avec une Épître dédicatoire adressée à Charles Le Clerc

- (1508) », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, éd. Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli, Turnhout, Brepols (Texte, codex et contexte, 5), 2008, p. 279-287.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Lettres missives et épîtres dédicatoires*, éd. Anne Schoysman, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2012.
- MAROT, Clément, *Œuvres de Clément Marot, Valet-de-Chambre de François I. Roy de France. Revûes sur plusieurs Manuscrits, & sur plus de quarante Éditions ; et augmentées tant de diverses Poësies veritables, que de celles qu'on lui a faussement attribuées. Avec les ouvrages de Jean Marot son Pere, ceux de Michel Marot son Fils, & les Pièces du différent de Clément avec François Sagon : accompagnées d'une Preface Historique & d'Observations critiques*, éd. Nicolas Lenglet Du Fresnoy, La Haye, P. Gosse & J. Neaulme, 1731, 6 vol.
- MAROT, Clément, *Œuvres de Clément Marot de Cabors en Quercy, valet de chambre du roi, augmentées d'un grand nombre de ses compositions nouvelles par ci-devant non imprimées*, éd. Georges Guiffrey, Robert-Charles Yve-Plessis et Jean Plattard, Paris, Claye-Quantin-Schemit, 1875-1931, 5 vol. [rééd. Genève, Slatkine, 1968].
- MAROT, Clément, *L'Adolescence clémentine*, éd. Verdun-Louis Saulnier, Paris, A. Colin, 1958.
- MAROT, Clément, *Œuvres complètes : I. Les Épîtres ; II. Œuvres satiriques ; III. Œuvres lyriques ; IV. Œuvres diverses ; V. Épigrammes*, éd. Claude-Albert Mayer, Londres, Athlone Press, 1958-1970, 5 vol. ; éd. Claude-Albert Mayer, VI. *Les Traductions*, Genève, Slatkine, 1980.
- MAROT, Clément, *L'Adolescence clémentine*, éd. Franck Lestringant, Gallimard, 1987.
- MAROT, Clément, *Œuvres poétiques*, éd. Gérard Defaux, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 2 tomes, 1990 et 1993.
- MAROT, Clément, *Cinquante Pseaumes de David mis en François Selon la Vérité Hébraïque. Édition critique sur le texte de l'édition publiée en 1543 à Genève par Jean Gerard*, éd. Gérard Defaux, Paris, Champion, 1995.
- MAROT, Clément, *L'Adolescence Clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, Le Livre de Poche Classique, 2005.
- MAROT, Clément, *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, GF, 2 tomes, 2007 et 2009.
- MAROT, Clément, *Recueil inédit offert au connétable de Montmorency en mars 1538*, éd. François Rigolot, Genève, Droz, 2010.
- MAROT, Jean, *Le Voyage de Gênes*, éd. Giovanna Trisolini, Genève, Droz, 1974.
- MAROT, Jean, *Le Voyage de Venise*, éd. Giovanna Trisolini, Genève, Droz, 1977.
- MAROT, Jean, *Les Deux Recueils*, éd. Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Genève, Droz, 1999.

• Autres sources primaires

- ARISTOTE, *La Rhétorique*, éd. Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Belles lettres, 1967-1980.
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1994.
- BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, Reiner Leers, 1702, 3 vol. [2^e éd.].
- BOÈCE, *De Consolatione Philosophiae*, éd. Claudio Moreschini, Munich, K. G. Saur, 2002 ; *La Consolation de Philosophie*, trad. Éric Vanpeteghem, préface de Jean-Yves Tilliette, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 2008.
- BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, introduction d'Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1966.
- BOUCHET, Jean, *La Déploration de l'Église militante*, éd. Jennifer Britnell, Genève, Droz, 1991.
- BOUCHET, Jean, *Les Anciennes et Modernes Genealogies des Roys de France et mesmement du Roy Pharamond avec leurs Epitaphes et Effigies*, Poitiers, Jacques Bouchet, 1528 [rééditions jusqu'en 1545].

- BOUCHET, Jean, *Annales d'Aquitaine faictz et gestes en sommaire des Roys de France et D'angleterre Et des pays de Naples et de Milan*, Poitiers, Enguilbert de Marnef et Jacques Bouchet, 1524 [rééditions jusqu'en 1557].
- BOUCHET, Jean, *Panegyric du chevalier sans reproche*, Poitiers, Jacques Bouchet, 1527.
- BOUCHET, Jean, *Les Triomphes du treschretien, trespuissant et invictissime roy de France François Ier*, Poitiers, Jean et Enguilbert de Marnef, 1549.
- BOUCHET, Jean, *Epistres morales et familiares du Traverseur*, reproduction en fac-similé de l'édition poitevine de 1545, présentée par Jennifer Beard, Paris/La Haye, S. R. Publishers Ltd., Johnson Reprint Corporation et Mouton, 1969.
- BOUCHET, Jean, *Le Temple de Bonne Renommee* [1517], éd. Giovanna Bellati, Milan, Vita e Pensiero, 1992.
- BOUCHET, Jean, *Labirynt de Fortune*, éd. Pascale Chiron et Nathalie Dauvois, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- BUDÉ, Guillaume, *L'Institution du Prince*, dans *Le Prince dans la France des XVI^e et XVII^e siècles*, éd. Claude Bontemps, Léon-Pierre Raybaud et Jean-Pierre Brancourt, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 77-139.
- CHARTIER, Alain, *The Poetical Works*, éd. James Cameron Laidlaw, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- CHARTIER, Alain, *Le Quadrilogue invectif*, éd. Florence Bouchet, Paris, Champion (« Classiques français du Moyen Âge » 168), 2011.
- CHASTELAIN, George, *Œuvres de Georges Chastellain*, éd. Joseph Kervyn de Lettenhove, Genève, Slatkine, 1971, 4 vol. [Bruxelles, F. Heussner, 1863-1866, 8 vol.].
- CHASTELAIN, George, ROBERTET, Jean et MONTFERRANT, Jean de, *Les Douze Dames de Rhétorique*, éd. David Cowling, Genève, Droz, 2002.
- CHRISTINE DE PISAN, *Le livre de la mutacion de fortune*, éd. Suzanne Solente, Paris, A. et J. Picard, 1959-1966, 4 vol.
- CHRISTINE DE PISAN, *Le chemin de longue étude. Édition critique du ms. Harley 4431*, éd. et trad. Andrea Tarnowski, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche), 2000.
- CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre de l'Advisioin Cristine*, éd. Christine Reno et Liliane Dulac, Paris, Champion, 2001.
- CICÉRON, *De l'invention*, éd. et trad. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- CICÉRON, *De l'Orateur*, éd. Henri Bornecque et trad. Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1930.
- CICÉRON, *Divisions de l'art oratoire*, éd. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1960 [2^e éd.].
- CICÉRON, *L'Orateur*, éd. et trad. Albert Lyon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- CICÉRON, *Lettres familières*, trad. Édouard Bailly, Paris, Garnier, 1933.
- CICÉRON, *Correspondance*, Paris, Les Belles Lettres : éd. Léopold-Albert Constans, 1934-1936, t. I-III ; éd. Jean Bayet et Léopold-Albert Constans, 1951, t. IV ; éd. Jean Bayet, 1964, t. V ; éd. Jean Beaujeu, 1980-1996, t. VI à XI.
- CHARLES D'ORLÉANS, *Le Livre d'Amis : Poésies à la cour de Blois (1440-1465)*, éd. Virginie Minet-Mahy et Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Champion, 2010.
- COQUILLART, Guillaume, *Les Droitz Nouveaux*, dans *Œuvres*, éd. Michaël J. Freeman, Genève, Droz, 1975.
- D'AUBIGNÉ, Agrippa, *Tragiques*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Champion, 2006.
- D'AUTON, Jean, *Chroniques de Louis XII*, éd. R. de Maulde la Clavière, Paris, Renouard, 1895.
- DANTE, Alighieri, *La comédie : poème sacré*, éd. et trad. Jean-Charles Véglante, Paris, Gallimard, 2012.

- DEGUILLEVILLE, Guillaume de, *Le livre du pèlerin de vie humaine (1355)*, texte établi, traduit et présenté par Graham Robert Edwards et Philippe Maupeu, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche), 2015.
- DESCHAMPS, Eustache, *Œuvres complètes*, éd. marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 1878-1903, 11 vol.
- DES PÉRIERS, Bonaventure, *Nouvelles récréations et joyeux devis*, éd. Krystynie Kasprzyk, Paris, STFM, Champion, 1980.
- DU BELLAY, Joachim, *La deffence, et illustration de la langue françoise*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Francis Goyet et Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.
- DU PONT, Gratien, *Art et science de rhetoricque metriffiée*, éd. Véronique Montagne, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- ÉRASME, *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo*, dans *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami: recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, éd. B. Knott, Amsterdam, North-Holland Publishing, 1988.
- ÉRASME, *De conscribendis epistolis*, dans les *Opera*, éd. Jean-Claude Margolin, Amsterdam, North-Holland, 1971, I, t. 2, p. 309-579.
- ÉRASME, *Éloge de la folie : et autres écrits*, éd. et trad. Franz Bierlaire, Claude Blum et Jean-Claude Margolin, Paris, Gallimard, 2010.
- ESTIENNE, Robert, *Dictionnaire Francoislatin*, Paris, Robert Estienne, 1539.
- Fleurs de Poesie Françoise*, Paris, Galliot du Pré, 1534.
- GAGUIN, Robert, *Compendium de origine et gestis francorum*, Paris, Ledru, 1495.
- GOYET, Francis (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Livre de Poche classique, 1990.
- GUEZ DE BALZAC, Jean-Louis, *Entretiens*, Amsterdam, Louys et Daniel Elzevier, éd. posthume 1663.
- GUICCIARDINI, Francesco, *Storia d'Italia : Historiarum sui temporis libri vinginti, ex Italico in Latinum sermonem conversi, iterum editi, atque ab ipso interprete emendati ac perpolitati, sic ut alij omnino esse videantur*, Bâle, Petrus Perna, 1566.
- GUILLAUME DE LLORIS et JEAN DE MEUN, *Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, 1992.
- GRINGORE, Pierre, *Rondeaux en nombre trois cens cinquante singuliers et a tous propos*, Paris, Galliot du Pré, 1527.
- GRINGORE, Pierre, *Œuvres polémiques rédigées sous le règne de Louis XII*, éd. Cynthia J. Brown, Genève, Droz, 2003.
- HERMOGÈNE, *Corpus rhetoricum. Tome II. Les états de cause*, éd. Michel Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- HÛE, Denis (éd.), *Petite anthologie palinodique (1486-1550)*, Paris, Champion, 2002.
- JOUVANCY, Joseph, *Candidatus rhetoricae*, Paris, Barbou, 1712 ; *L'Élève de rhétorique*, trad. Henri Ferté, Paris, Hachette, 1892.
- LANGLOIS, Ernest (éd.), *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1902.
- LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères de Theophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, éd. Marc Escola, Paris, Champion, 1999.
- LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres diverses*, éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, 1958.
- LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, t. 1, 1991.
- LA VIGNE, André, *Complaintes et épitaphes du Roy de la Bazoche*, dans *Recueil des poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*, éd. Anatole de Montaiglon et James de Rothschild, Paris, Daffis, 1978, t. XIII, p. 383-413.
- LA VIGNE, André, *Le Voyage de Naples*, éd. Anna Slerca, Milan, Vita e Pensiero, 1981.

- LA VIGNE, André, *La Ressource de Chrestienté*, éd. Cynthia J. Brown, Montréal, CERES, 1989.
- LA VIGNE, André et SAINT-GELAIS, Octovien, *Vergier d'Honneur*, Paris, Jean Petit, *circa* 1512.
- LE FÈVRE, Pierre, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, éd. A. Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [Rouen, 1889-1890].
- MARGUERITE DE NAVARRE, *La Navire ou consolation du roi François I^{er} à sa sœur Marguerite*, éd. R. Marichal, Paris, Champion, 1956.
- MARGUERITE DE NAVARRE, *Dialogue en forme de vision nocturne*, éd. Renja Salminen, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 1985.
- MARGUERITE DE NAVARRE, *Poésies chrétiennes*, éd. Nicole Cazauran, Paris, Le Cerf, 1996.
- MAROT, Michel, *Les Contredits du Seigneur du Pavillon lez Lorris, en Gastinois, aux faulces & abusives propheties de Nostredamus, & autres astrologues. Adjousté quelques oeuvres de Michel Marot, fils de feu Clement Marot, prince des poetes François*, Paris, L'Angelier, 1560 (f. P^v v^o-Q^{iv} r^o).
- MICHAULT, Pierre, *Œuvres poétiques*, éd. Barbara Folkart, Paris, Union générale d'éditions, 1980.
- MOLINET, Jean, *Le romant de la rose moralisé cler et net translaté de rime en prose par vostre humble Molinet*, Paris, Veuve Michel Le Noir, [vers 1521].
- MOLINET, Jean, *Chroniques de Jean Molinet*, éd. Georges Doutrepoint et Omar Jodogne, Bruxelles, Palais des Académies, Collection des anciens auteurs belges, 1935-1937, 3 vol.
- MOLINET, Jean, *Les Faictz et Dictz*, éd. Noël Dupire, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936-1937, 3 vol.
- MONFERRAN, Jean-Charles (dir.), *La Muse et le compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, éd. Jean Balsamo, Michel Magnien, Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007.
- OVIDE, *Les XXI Epistres d'Ovide translattées de latin en vers françois par Octovien de Saint-Gelais*, Paris, Antoine Vérard, s.d. [1502].
- OVIDE, *Métamorphoses*, éd. et trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1930, 3 vol.
- OVIDE, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, éd. Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard, 1999.
- PAJOT, Charles, *Tyrocinium eloquentiae, sive Rhetorica nova, et facilior*, Cambrai, Frères Dufour, 1650 [1^{re} éd. 1647].
- PASQUIER, Étienne, *Les Recherches de la France*, éd. Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Champion, 1996, 3 tomes.
- PATRIZI, Francesco, *De Institutione reipublicae*, Paris, Galeotto da Prato, 1520.
- PÉTRARQUE, François, *Triumphs*, éd. M. Ariani, Milan, Mursia, 1988 ; *Triumphes*, trad. H. Cochin, Paris, Pichon, 1923.
- PÉTRARQUE, François, *Epistole*, éd. Ugo Dotti, Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1978 ; *Lettres de François Pétrarque à Jean Boccace*, trad. Victor Develay, Paris, Flammarion, 1911.
- PÉTRARQUE, François, *Canzoniere*, éd. et trad. P. Blanc, Paris, Classiques Garnier, 2004.
- PLINE le Jeune, *Lettres*, éd. Hubert Zehnacker et trad. Nicole Méthy, Paris, Les Belles Lettres, 2009-2012.
- PSEUDO-ARISTOTE, *Rhétorique à Alexandre*, éd. Pierre Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- QUINTILIEN, *Institution Oratoire*, éd. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- RABELAIS, François, *Les cinq livres*, éd. Jean Céard, Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- Rhétorique à Hérennius*, éd. et trad. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

- ROBERTET, Jean, *Œuvres*, éd. Margaret Zsuppán, Genève/Paris, Droz/Minard, 1970.
- RONCARD, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1994, 2 tomes.
- SAINT-GELAIS, Octovien de, *Le Séjour d'Honneur*, éd. Frédéric Duval, Genève, Droz, 2002.
- SCALIGER, Jules César, *Poëtices libri VII*, Genève, Jean Crespin et Lyon, Antoine Vincent, 1561.
- SPAGNOLI, Baptista, *Bucolica seu Adulescentia*, Paris, Josse Bade, 1513.
- SÉBILLET, Thomas, *Art poétique françois*, éd. Francis Goyet, Paris, STFM, 1988 [mise à jour de l'éd. F. Gaiffe, 1910].
- SEYSSEL, Claude de, *La Monarchie de France et deux autres fragments politiques*, éd. Jacques Pujol, Paris, Librairie d'Argences, 1961.
- VILLON, François, *Lais, Testament, Poésies diverses*, éd. Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Champion, 2004.
- VIRGILE, *Bucoliques*, éd. et trad. Roger Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- VIRGILE, *Les quatre premiers livres des Eneydes du treslegant poete Virgile, Traduitz de Latin en prose Francoyse, par ma dame Helisenne*, Paris, Denis Janot, [1541].
- VIRGILE, *Énéide*, éd. et trad. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1977-1980, 3 vol.
- VIRGILE, *Les Géorgiques*, éd. et trad. Henri Goelzer, Paris, Les Belles Lettres, 1947.
- VOSSIUS, Gerardus Joannes, *Rhetorices contractae, sive Partitionum Oratoriarum libri quinque*, Leyde, J. Maire, 1621.

2/ Bibliographie critique

- **Études sur la rhétorique et la poétique de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance**

- AINSWORTH, Peter, « Contemporary and “Eyewitness History” » et « Legendary History : Historia and Fabula », dans *Historiography in the Middle Ages*, éd. Deborah Mauskopf Deliyannis, Leiden-Boston, Brill, 2003, chap. 8 et 12, p. 249-276 et 387-416.
- ANGELI, Giovanna, « Le type-cadre du songe dans la production des Grands Rhétoriciens », dans *Les Grands Rhétoriciens. Actes du V^e Colloque international sur le Moyen Français*, Milan, Vita e pensiero, 1985, p. 7-20.
- ARMSTRONG, Adrian, « The Deferred Verdict : A *Topos* in Late-Medieval Poetic Debates ? », *French Studies Bulletin*, n° 64, automne 1997, p. 12-14.
- ARMSTRONG, Adrian, « François Villon : Rhétoricien ? », dans *Villon at Oxford: the drama of the text. Proceedings of the conference held at St. Hilda's College Oxford, March 1996*, éd. Michael Freeman et Jane H. M. Taylor, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1999, p. 51-84.
- ARMSTRONG, Adrian, « La Plainte du Désiré de Jean Lemaire de Belges : du manuscrit illustré aux marges de l'imprimé », *L'Analisi linguistica e letteraria*, n° 8, 2000, p. 139-156.
- ARMSTRONG, Adrian, *Technique and Technology : Script, Print and Poetics in France, 1470-1550*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- ARMSTRONG, Adrian, « Paratexte et autorité(s) chez les Grands Rhétoriciens », dans *L'écrivain éditeur. 1, Du Moyen Âge à la fin du XVIII^e siècle, Travaux de littérature*, XIV, 2001, p. 62-89.
- ARMSTRONG, Adrian, « Songe, vision, savoir : Ponirique et l'épistémique chez Molinet et Lemaire de Belges », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 2007, 113, p. 50-68.

- ARMSTRONG, Adrian, et KAY, Sarah, *Knowing Poetry. Verse in Medieval France from the « Rose » to the « Rhétoriciens »*, Ithaca, Cornell University Press, 2011 ; trad. R. Feunette : *Une Muse savante ? Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu'aux grands rhétoriciens*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- ARMSTRONG, Adrian, *The Virtuoso Circle : Competition, Collaboration and Complexity in Late Medieval French Poetry*, Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Texts and Studies, 2012.
- ARMSTRONG, Elizabeth, *Before copyright. The French Book-Privilege System 1498-1526*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- ARNOULD, Jean-Claude et MANTOVANI, Thierry (éd.), *Première poésie française de la Renaissance : autour des Puyx poétiques normands. Actes du colloque international organisé par le CEREDI (Université de Rouen) 30 septembre-2 octobre 1999*, Paris, Champion, 2003.
- BADEL, Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980.
- BADEL, Pierre-Yves, « La rhétorique des Grands rhétoriciens », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 18, 1984, p. 3-11.
- BADEL, Pierre-Yves, « Quelques enjeux de la rime équivoque », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 33, 1991, p. 10.
- BALAVOINE, Claudie, « L'emblématisation de Mercure à la Renaissance », dans *Mercure à la Renaissance*, éd. Marie-Madeleine de la Garanderie, Paris, SDFS, 1988, p. 55-67.
- BALSAMO, Jean (éd.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004.
- BAUR, Albert, *Maurice Scève et la Renaissance lyonnaise : étude d'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1906.
- BEAUNE, Colette, « L'utilisation politique du mythe des origines troyennes en France à la fin du Moyen Âge », dans *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (25-28 octobre 1982)*, Rome, 1985, p. 331-355.
- BERTHELOT, Anne, « De Gautier de Coincy aux Rhétoriciens : glossolalie et poésie mariale », *Moyen Français*, vol. 39, 1996, p. 25-37.
- BERTHON, Guillaume, « Présence des “anciens bons auteurs en rithme française” à la cour de François I^{er} », *La poésie à la cour de François I^{er}*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 29, 2012, p. 51-63.
- BLANCHARD, Joël et MUHLETHALER, Jean-Claude, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- BLUM, Claude, *La Représentation de la mort dans la littérature de la Renaissance*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1989.
- BONNIER, Xavier, « La salamandre au brasier des vertus : l'image de François I^{er} dans *Délie* de Scève », dans *François I^{er} et la vie littéraire de son temps (1515-1547). Actes du colloque international de Queen's University, 17-19 septembre 2015*, éd. François Rouget, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- BOKDAM, Sylviane, *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes prophétiques à la Renaissance, en France*, Paris, Champion, 2012.
- BOUCHET, Florence, « Écrivains de cour et lecteurs princiers à la fin du Moyen Âge », *Camaren. Cahiers Moyen Âge et Renaissance*, t. 2, 2007, « De l'homme courtois au courtisan : servir à la cour, du Moyen Âge à la Renaissance », p. 9-23.
- BOWEN, Barbara C., *Words, and the Man in French Renaissance Literature*, Lexington, French Forum, 1983.
- BOZARD, Laurent, « Le poète et la princesse. Jean Molinet, Jean Lemaire de Belges, Jean Marot et leurs “muses” : Marguerite d'Autriche et Anne de Bretagne », *Le Moyen Français*, vol. 57-58, 2006, p. 27-40.
- BRITNELL, Jennifer, « L'Épître héroïque à la cour de Louis XII et d'Anne de Bretagne : le manuscrit Fr. FV XIV. 8 de Saint-Petersbourg », *L'analisi linguistica e letteraria. Actes du II^e colloque international sur la littérature en moyen français (Milan, 8-10 mai 2000)*, n° 1-2, 2000, p. 459-484.

- BRITNELL, Jennifer, « Aspects de la “propagande” au temps de Louis XII », dans *Les écrits courts à vocation polémique*, éd. Barbara Ertlé, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006, p. 262-271.
- BRITNELL, Jennifer, « Competition and Co-operation : the Court Poets of Louis XII and Anne of Brittany », dans *Court and Humour in the French Renaissance : Essays in Honour of Professor Pauline Smith*, éd. Stacey, Sarah Alyn, Bern, Peter Lang, 2009, p. 43-56.
- BRITNELL, Jennifer, *Le Roi très chrétien contre le pape. Écrits antipapaux en français sous le règne de Louis XII*, Paris, Classiques Garnier (« Textes de la Renaissance » 169), 2011.
- BROWN, Cynthia J., « Mémoire et histoire : la déformation de la réalité chez les Rhétoriciens à la fin du Moyen Âge », dans *Jeux de mémoire. Aspects de la Mnémotechnie médiévale*, dir. Bruno Roy et Paul Zumthor, Paris/Montréal, Vrin/Les Presses de l'université de Montréal, 1985, p. 43-53.
- BROWN, Cynthia J., *The Shaping of History and Poetry in Late Medieval France. Propaganda and artistic expression in the Works of the Rhétoriciens*, Birmingham (Alabama), Summa, 1985.
- BROWN, Cynthia J., *Poets, Patrons and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995.
- BROWN, Cynthia J., « Du manuscrit à l'imprimé en France : le cas des Grands Rhétoriciens », dans *Grands Rhétoriciens. Actes du colloque tenu à l'Université de Paris-Sorbonne le 21 mars 1996*, Paris, Presses de L'École Normale Supérieure, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 14, 1997, p. 103-123.
- BROWN, Cynthia J., « Le Mécénat d'Anne de Bretagne et la politique du livre », dans *Patronnes et femmes mécènes en France à la Renaissance, d'Anne de France à Catherine de Médicis*, éd. Kathleen Wilson-Chevalier, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 195-224.
- BROWN, Cynthia J., « Like Mother, Like Daughter : The Blurring of Royal Imagery in Books for Anne de Bretagne and Claude de France », dans *The Cultural and Political Legacy of Anne de Bretagne*, éd. Cynthia J. Brown, Cambridge (U.K.), D.S. Brewer, 2010, p. 101-121.
- BROWN, Cynthia J. (éd.), *The Cultural and Political Legacy of Anne de Bretagne. Negotiating Convention in Books and Documents*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2010.
- BROWN, Cynthia J., *The Queen's Library : Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2011.
- BROWN, Cynthia J., « Dédicaces à Anne de Bretagne : éloges d'une reine », *Études françaises*, vol. 47, n° 3, 2011, p. 29-54. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1006445ar>.
- BROWNLEE, Kevin, « Jean de Meun and the Limits of Romance. Genius as Rewriter of Guillaume de Lorris », dans *Romance. Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanovre et Londres, University Press of New England, 1985, p. 114-134.
- BRUCKER, Charles, « Aspects sémantiques, stylistiques et rhétoriques de la qualification adjectivale chez les Grands Rhétoriciens », dans *Du mot au texte. Actes du III^e colloque international sur le Moyen Français*, éd. P. Wunderli, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982, p. 201-211.
- CALVEZ, Daniel, « La structure du rondeau : mise au point », *The French Review*, vol. 55, n° 4, mars 1982, p. 461-470.
- CAMPANGNE, Hervé, *Mythologie et rhétorique aux XV^e et XVI^e siècles en France*, Paris, Champion, 1996.
- CÉARD, Jean, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1977.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « L'écriture louche. La voie oblique chez les Grands Rhétoriciens », dans *Les Grands Rhétoriciens. Actes du V^e Colloque international sur le Moyen Français*, Milan, Vita e pensiero, 1985, p. 21-31.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « Le rondeau », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 8, t. 1 : *La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, dir. Poirion, Heidelberg, Carl, 1988, p. 45-58.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, *La couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle : 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993.

- CERQUIGLINI, Jacqueline, « L'éclat de la langue. Éléments d'une esthétique des Grands Rhétoriciens », dans *Grands Rhétoriciens. Actes du colloque tenu à l'Université de Paris-Sorbonne le 21 mars 1996*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 14, 1997, p. 75-82.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « À la recherche des pères : la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge », *Modern Language Notes*, 116-4, 2001, p. 630-643.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « La fiction à l'ombre du savoir », *Érudition et fiction - Troisième rencontre internationale Paul-Zumthor, Montréal, 13-15 octobre 2011*, éd. Éric Méchoulan, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 11-16.
- CHARRIER, Sylvie, *Recherches sur l'œuvre en prose latine de Robert Gaguin*, Paris, Champion, 1996.
- CLARK, John E., *Élégie. The Fortunes of a Classical Genre in Sixteenth-Century France*, The Hague-Paris, Mouton, 1975.
- COCCO, Mia, *La tradizione cortese ed il petrarchismo nella poesia di Clément Marot*, Florence, Leo S. Olschki, 1978.
- COGITORE, Isabelle et GOYET, Francis (dir.), *L'éloge du Prince. De l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, ELLUG, 2003.
- COLLARD, Franck, *Un historien au travail à la fin du XV^e siècle : Robert Gaguin*, Genève, Droz, 1996.
- COLARD, Jean-Max, *Les contraintes de la Muse : l'adresse au pouvoir dans la poésie de la Renaissance française (1515-1562)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Françoise Charpentier, Université Paris VII Denis Diderot, 1999.
- CONLEY, Thomas M., *Rhetoric in the European Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990, p. 109-114.
- CORNILLIAT, François, « Aspects du songe chez les derniers rhétoriciens », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 25, 1987, p. 17-37.
- CORNILLIAT, François, « Quelques enjeux de la rime équivoque », *Réforme Humanisme Renaissance*, t. 33, 1991, p. 5-30.
- CORNILLIAT, François, « "Sainte croix, nostre espargne" : l'équivoque monétaire chez les Rhétoriciens », dans *Or, monnaie, échange dans la culture de la Renaissance. Actes du 9^e colloque de l'Association d'Études sur la Renaissance, l'Humanisme et la Réforme*, éd. André Tournon et G.-A. Pérouse, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1994, p. 161-186.
- CORNILLIAT, François, « *Or ne mens* » *Couleurs de l'éloge et du blâme chez les « Grands Rhétoriciens* », Paris, Champion, 1994.
- CORNILLIAT, François, « La place du vers dans le travail historiographique des Grands Rhétoriciens » *La Recherche. Bilan et perspectives. Actes du IX^e colloque international sur le moyen français (Montréal, 5-7 octobre 1998)*, *Le Moyen Français*, vol. 44-45, 2000, p. 107-127.
- CORNILLIAT, François, « Entre rhétorique et poésie : figures de l'échec de Molinet à Jodelle », *Études de lettres*, n° 4, 2002, p. 129-161.
- CORNILLIAT, François, « Au-delà de la rhétorique ? La poésie de la Renaissance et le syndrome de Monsieur Jourdain », *Rhetorica*, 20-4, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 335-356.
- CORNILLIAT, François, « Clio et les "faictz", des rhétoriciens à Jodelle », dans *Les Songes de Clio. Fictions et histoire sous l'Ancien Régime*, éd. S. Vervacke, E. Van der Schueren et T. Belleguic, Québec, Presses de l'Université de Laval, « La République des Lettres », 2006, p. 33-60.
- CORNILLIAT, François, *Sujet caduc, noble sujet : la poésie de la Renaissance et le choix de ses "arguments"*, Genève, Droz, 2009.
- COWLING, David, « Text and Building : Architectural Fictions in the Works of the Rhétoriciens », dans *Literary Aspects of Courtly Culture : Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, University of Massachusetts, Amherst, 27 July-1 August 1992*, éd. Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, p. 123-132.

- COWLING, David, *Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- COWLING, David, « Les métaphores de l'auteur et de la création littéraire à la fin du Moyen Âge : le cas des Grands Rhétoriciens », dans « *Toutes choses sont faites cleres par escripture* ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, éd. Virgine Minet-Mahy, Claude Thiry et Tania Van Hemelryck, dans *Lettres romanes*, hors série, 2004, p. 99-111.
- COWLING, David, « Le jardin, la carrière, le chantier : les métaphores de la création littéraire chez les Rhétoriciens », *Le Moyen Français*, vol. 55, n° 1, 2005, p. 69-83.
- CUBELIER DE BEYNAC, Jean et MAGNIEN, Michel, *Acta Scaligeriana. Actes du Colloque International organisé pour le V^e centenaire de la naissance de J.-C. Scaliger*, Agen, 1986, deuxième partie « La poétique (sources méthodes, fortune) », p. 63-169.
- DAUVOIS, Nathalie, *De la satura à la bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Champion, 1998.
- DAUVOIS, Nathalie, « Vers et Prose à la Renaissance » de *l'Histoire de la France Littéraire I, Naissances, Renaissances*, sous la direction de M. Zink et F. Lestringant, Paris, P.U.F., 2006, p. 766-784.
- DAUVOIS, Nathalie, « Acrostiches et anagrammes du nom d'auteur à la Renaissance. Évolution et significations », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, éd. Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli, Turnhout, Brepols, 2008, p. 92-99.
- DAUVOIS, Nathalie, « *Et in Arcadia ego* : genres, styles, formes et voix. L'épigramme en France à la Renaissance, un laboratoire poétique » *Revue Fontenelle* n° 10, *Le siècle pastoral*, éd. Claudine Pouloin et Philippe Chomety, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 41-57.
- DELATTRE, Aurélie et LIONETTO, Adeline, *La Muse de l'éphémère - Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Garnier, 2014.
- DELÈGUE, Yves, *Le Royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, Obsidiane, 1991, p. 15-36.
- DESROSIERS-BONIN, Diane, « Le Temple des Grands Rhétoriciens », *Le Moyen Français*, vol. 34, 1994, p. 43-52.
- DEFAUX, Gérard, « Charles d'Orléans ou la poétique du secret : à propos du rondeau XXXIII de l'édition Champion », *Romania*, 93, 1972, p. 194-243.
- DEVAUX, Jean, *Jean Molinet, indiciaire bourguignon*, Paris, Champion, 1996.
- DEVAUX, Jean, « Lieux de mémoire, lieux d'éloge : les Grands Rhétoriciens et l'Histoire », dans *L'éloge du Prince. De l'Antiquité au temps des Lumières*, éd. Isabelle Cogitore et Francis Goyet, Grenoble, ELLUG, 2003, p. 169-187.
- DEVAUX, Jean, « La *Male Fortune* de Villon aux Grands Rhétoriciens », dans *Villon et ses lecteurs*, éd. Michael Freeman et Jean Derens, Paris, Champion, 2005, p. 35-51.
- DI STEFANO, Giuseppe et BIDLER, Rose M. (éd.), *La Grande Rhétorique. Hommage à la mémoire de Paul Zumthor. Actes du colloque international. Université Mc Gill, Montréal, 5-6 octobre 1992*, Montréal, CERES (*Le Moyen Français*, vol. 34), 1994.
- DORIO, Pauline, « *La plume en l'absence* » : le devenir familier de l'épigramme en vers dans les recueils imprimés de poésie (1527-1555), sous la direction de Michel Magnien, Paris Sorbonne, 2017.
- DOUDET, Estelle, *Poétique de George Chastelain (1415-1475). Un cristal mûci en un coffre*, Paris, Champion, 2005.
- DOUDET, Estelle, « La condition de l'historiographe : enquête sur une figure et un statut dans l'œuvre de George Chastelain », *Littérature et culture historique à la cour de Bourgogne. Le Moyen Âge*, n° 112, 3-4, 2006, p. 545-556.
- DOUDET, Estelle, « La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens : une autre voie vers la Renaissance ? » dans *La lettre dans la littérature romane*, éd. Sylvie Lefèvre, Orléans, Paradigme, 2008, p. 185-213.

- DOUDET, Estelle, « Par le non conuist an l'ome, désignations et signatures de l'auteur, du XII^e au XVI^e siècle » dans *Constitution du champ littéraire : limites, intersections, déplacements*, dir. Pierre Chiron et Francis Claudon, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 105-124.
- DOUDET, Estelle, « Contraintes, concurrences et stratégies d'autonomisation chez les Rhétoriciens francophones », dans *Met eigen ogen, De rederijker als dichtend Individu (1450-1600)*, éd. Dirk Coigneau et Samuel Mareel, *De Fonteyne*, n° 58, 2009, p. 69-86. Repris et remanié dans « Le Rhétoricien et la poésie "engagée" », dans *La Circonstance lyrique*, dir. C. Millet, Peter Lang, 2012, p. 67-80.
- DOUDET, Estelle, « Mise en recueil et littérature de circonstance : l'identité bourguignonne au temps des Habsbourg (Manchester, J. Rylands UL, ms. French 144) », dans *Le Recueil au Moyen Âge, la fin du Moyen Âge*, dir. Tania van Hemelryck et Stefania Marzano, Turnhout, Brepols, 2010, p. 113-123.
- DOUDET, Estelle, « Villon et les Rhétoriciens. Mythologie comparée de l'automne du Moyen Âge », dans *Villon, mythe et poésie, Actes du colloque à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris organisé par J. Dufournet, M. Freeman, J. Dérens*, éd. Jean Dufournet et Marcel Faure, Paris, Champion, 2011, p. 219-233.
- DOUDET, Estelle, « Un chant déraciné ? La poésie bourguignonne d'expression française face à Charles Quint », *Les Poètes de l'Empereur. La Cour de Charles-Quint dans le renouveau littéraire du XVI^e siècle (1516-1556)*, dir. Mercedes Blanco et Roland Béhar, e-Spania [en ligne], 2012, URL : <http://espania.revues.org/21220> ; DOI : 10.4000/e-spania.21220.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *La conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, « Les lignes générales de l'historiographie au XVI^e siècle », dans *L'Histoire et les historiens au XVI^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001, p. 13-25.
- DUFOURNET, Jean, « L'épanouissement de l'histoire au quinzième siècle en France », *Fifteenth-Century Studies*, 34, 2009, p. 64-80.
- DUMONT, Jonathan, Lilia florent. *L'imaginaire politique et social à la cour de France durant les Premières Guerres d'Italie (1494-1525)*, Paris, Champion, 2013.
- DULL, Olga Anna, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994.
- DUVAL, Frédéric et POMEL, Fabienne (éd.), *Guillaume de Digulleville. Les Pèlerinages allégoriques*, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- ÉDOUARD, Sylvène, *Les Devoirs du prince - L'éducation princière à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- FARAL, Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen âge*, Paris, Champion, 1982.
- FORD, Philip, JONDORF, Gillian et REYNOLDS-CORNELL, Régine (éd.), *Humanism and Letters in the Age of François I^{er}. Proceedings of the Fourth Cambridge French Renaissance Colloquium*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- FOSSIER, François, « La charge d'historiographe du XVI^e au XIX^e siècle », *Revue historique*, n° 523, 1977, p. 73-92.
- FOSSIER, François, « À propos du titre d'historiographe sous l'Ancien Régime », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XXXII, n° 3, *Histoire et historiens*, juillet-septembre 1985, p. 361-417.
- FOURNEL, Jean-Louis et ZANCARINI, Jean-Claude, *Les Guerres d'Italie. Des batailles pour l'Europe (1494-1559)*, Paris, Gallimard, 2003.
- FRIEDEN, Philippe, *La Lettre et le miroir. Écrire l'histoire d'actualité selon Jean Molinet*, Paris, Champion, 2013.
- FRANCIS, Scott Michael, *Authorial Personae, Ideal Readers and Advertising for the Book in Lemaire, Marot and Rabelais*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de François Rigolot, Princeton University, 2012.
- FRANÇON, Marcel, « Notes sur le vocabulaire : poète, poésie, humaniste, traduire, cavillation », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 29, 1967, p. 159-161.

- FUMAROLI, Marc, « Mémoires et histoire : le dilemme de l'historiographie humaniste au XVI^e siècle », dans *Les Valeurs chez les mémorialistes français du XVII^e siècle avant la Fronde*, éd. Noemi Hepp et Jacques Hennequin, Klincksieck, 1979, p. 21-45.
- FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Champion, 1980.
- FUMAROLI, Marc, « De l'Âge de l'éloquence à l'Âge de la conversation », dans *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France, Actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre 1991*, éd. Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Paris, Klincksieck, 1995, p. 25-45.
- GADOFFRE, Gilbert, *La Révolution culturelle dans la France des Humanistes. François I^{er} et Guillaume Budé*, Genève, Droz, 1997.
- GALLAND-HALLYN, Perrine et HALLYN, Fernand (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le Modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001.
- GENDRE, André, *Évolution du sonnet français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- GÉNÉTIOT, Alain, *Les genres lyriques mondains (1630-1660). Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990.
- GORDON, Alex L., *Ronsard et la Rhétorique*, Genève, Droz, 1970.
- GOSMAN, Martin, « Representing the *chose publique* : royal propaganda in early sixteenth-century France », dans *Vernacular Literature and Current Affairs in the Early Sixteenth Century : England, France and Scotland*, éd. Jennifer Britnell et Richard Britnell, Aldershot, Ashgate Press, 2000, p. 99-119.
- GOYET, Francis, « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la Grande Rhétorique », dans *Le Sonnet à la Renaissance : Des origines au XVII^e siècle*, éd. Yvonne Bellenger, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988.
- GOYET, Francis, *Le sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996.
- GOYET, Francis, *Les Audaces de la prudence. Littérature et politique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- GOYET, Francis, « L'ornement événement dans les rhétoriques en latin », dans *Questionner l'ornement*, Paris, Les Arts Décoratifs/INHA, 2013, [En ligne].
- GOYET, Francis, « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 1 | 2013. URL : <http://rhetorique.revues.org/122> ; DOI : 10.4000/rhetorique.122.
- GRAFTON, Anthony et JARDINE, Lisa, *From Humanism to the Humanities*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1986.
- Grands Rhétoriciens. Actes du colloque tenu à l'Université de Paris-Sorbonne le 21 mars 1996*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 14, 1997.
- GRAY, Floyd, *La renaissance des mots. De Jean Lemaire de Belges à Agrippa d'Aubigné*, Paris, Champion, 2008.
- GRAY, Hanna H., « Renaissance Humanism : the pursuit of Eloquence », *Journal of the History of ideas*, 24, 1963, 497-514.
- GRIFFIN, Robert, *Coronation of the Poet : Joachim Du Bellay's Debt to the Trivium*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1969.
- GROS, Gérard, *Le poète, la Vierge et le prince du Puy : étude sur les puyx marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992.
- GROS, Gérard, *Le Poème du puy marial : Étude sur le serventois et le chant royal du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1996.
- GROS, Gérard, « Le Rondeau marial au Puy de Rouen », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, XIV, n° 2, 1996, p. 117-154.

- GUENÉE, Bernard, « Histoires, annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge », *Annales. Économies Sociétés Civilisations*, 28-4, juillet-août 1973, p. 997-1116.
- GUENÉE, Bernard, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier Montaigne, 1980.
- GUY, Henry, *Histoire de la poésie française au XVI^e siècle*, t. I *L'École des Rhétoriciens*, Paris, Champion, 1910.
- HALÉVY, Olivier, *La vie d'une forme : l'alexandrin renaissant (1452-1573)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Francis Goyet, Université Stendhal, 2003.
- HALÉVY, Olivier, « La vie d'une forme : l'alexandrin renaissant (1452-1573) », *L'information littéraire*, 2004/2, n° 56, p. 38-43.
- HARDISON Jr., Osborne B., *The Enduring Monument. A Study of the Idea of Praise in the Renaissance Literary Theory and Practice*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1962.
- HIMMELSBACH, Siegbert, « "Long poème" et "grand genre" : l'élaboration de formes narratives longues au début du XVI^e siècle », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 15, n° 1, *Grand genre, grand œuvre, poème héroïque*, 1997, p. 27-40.
- HOCHNER, Nicole, *Louis XII : les dérèglements de l'image royale 1498-1515*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.
- HÜE, Denis, *La Poésie palindromique à Rouen (1486-1550)*, Paris, Champion, 2002.
- HULT, David F., « Jean de Meun and the authorship of the *Roman de la Rose* », dans *Self-Fulfilling Prophecies. Readership and Authority in the First Roman de la Rose*, Cambridge University Press, p. 10-25.
- HULUBEI, Alice, *L'Églogue en France au XVI^e siècle : époque des Valois, 1515-1589*, Paris, Droz, 1938.
- JENNEQUIN, Marie, « Molinet's sequel : A difficult lineage from master to prince and from power to writing », *Le Moyen Âge*, n° 118, 3-4, 2012, p. 617-639.
- JODOGNE, Pierre, « Les Rhétoriciens et l'humanisme, Problème d'histoire littéraire », dans *Humanism in France*, Manchester, University Press, 1970.
- JOOLE, Patrick, *L'épître en vers et les Grands Rhétoriciens*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Daniel Ménager, Paris-X-Nanterre, 1992.
- JOOLE, Patrick, « Les *Héroïdes* d'Ovide et les épistoliers de la grande rhétorique », dans *Regards sur le passé dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, éd. Francine Wild, Berlin, Peter Lang, 1997, p. 47-53.
- JOUKOVSKY, Françoise, *Poésie et mythologie au XVI^e siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance*, Paris, Nizet, 1969.
- JOUKOVSKY, Françoise, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle (des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève, Droz, 1969.
- JOURDE, Michel *et al.*, « Va, mon livre : Quelques jalons pour une histoire de la destination », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. 21, n° 1, 2003, p. 121-151.
- JUNG, Marc-René, « L'alexandrin au XV^e siècle », dans *Orbis Mediavalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola à l'occasion de son quatrevingtième anniversaire*, éd. Georges Güntert, Marc-René Jung et Kurt Ringger, Berne, Francke, 1978, p. 203-217.
- JUNG, Marc-René, « La Ballade à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle : agonie ou reviviscence ? », *Poétique en transition : Entre Moyen Âge et Renaissance*, éd. Jean-Claude Mühlethaler et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, numéro spécial d'*Études de Lettres*, 4, 2002, p. 23-41.
- KEM, Judy, *Jean Lemaire de Belges's « Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye »*. *The Trojan Legend in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, New York, Peter Lang (Currents in comparative romance languages and literatures, t. 15), 1994.
- KNOP, Déborah, *La cryptique de Montaigne*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Francis Goyet, Université Stendhal, 2012.
- KOOPMANS, Jelle *et al.* (éd.), *Rhetoric – Rhétoriciens – Rederijkers, Proceedings of the Colloquium, Amsterdam, 10-13 November 1993*, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts and Science, 1995.

- L'épistolaire au XVI^e siècle*, Paris, Presses de L'École Normale Supérieure, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 18, 2001.
- Littérature et culture historique à la cour de Bourgogne, Le Moyen Âge*, n° 112, 3-4, 2006.
- LANHAM, Richard A., *The motives of eloquence - Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1976.
- LA CHARITÉ, Claude, « *Le Stile et Maniere de composer, dicter, et escrire toutes sortes d'epistres, ou lettres missives* (1553). De la *Dispositio* tripartite de Pierre Fabri au poulpe d'Érasme », dans *L'épistolaire au XVI^e siècle*, Paris, Presses de L'École Normale Supérieure, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 18, 2001, p. 17-32.
- LA CHARITÉ, Claude, « Les *Epistres morales et Familieres* (1545) de Jean Bouchet. De la hiérarchie médiévale au dialogue humaniste », *Le simple, le multiple : la disposition du recueil à la Renaissance*, éd. Jean-Philippe Beaulieu, *Études Françaises*, 2002, 38-3, p. 25-42.
- LA CHARITÉ, Claude, *La rhétorique épistolaire de Rabelais*, Québec, Nota Bene, 2003.
- MAULDE LA CLAVIÈRE, René de, *Jean Perréal dit Jean de Paris, Peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er}*, Paris, Ernest Leroux, 1896.
- La poésie à la cour de François 1^{er}*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 29, 2012.
- LEBLANC, Yvonne, *Va Lettre Va : The French Verse Epistle (1400-1550)*, Birmingham (Alabama), Summa, 1995.
- LECOINTE, Jean, « Naissance d'une prose inspirée : "prose poétique" et néo-platonisme au XVI^e siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, vol. 51-1, 1989, p. 13-57.
- LECOINTE, Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- LECOINTE, Jean, « Le devis des larmes : polémique anti-stoïcienne et dialogicité, autour de *La Navire* de Marguerite de Navarre », dans *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. Jean Lecoïnte, Catherine Magnien, Isabelle Pantin et Marie-Claire Thomine, Paris, Champion, 2002.
- LECOQ, Anne-Marie, *François 1^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.
- LEMAIRE, Jacques, *Les Visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 1994.
- Les Grands Rhétoriciens. Actes du V^e Colloque international sur le Moyen Français. Milan, 6-8 mai 1985*, Milan, Vita e Pensiero (Contributi del « Centro studi sulla letteratura medio-francese » t.3 ; Scienze filologiche e letteratura, t. 29) , 1985.
- Le prosimètre à la Renaissance*, Paris, Éditions ENS rue d'Ulm, Cahiers V.L. Saulnier n° 22, 2005.
- LONGEON, Claude (dir.), *Le Genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980.
- LUBIENSKY-BODENHAM, Henry, « The Origins of the Fifteenth-Century View of Poetry as "Seconde Rhétorique" », *Modern Language Review*, 74, 1979, p. 26-38.
- MAIRA, Daniel, « La découverte du tombeau de Laure entre mythe littéraire et diplomatie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103-1, 2003, p. 3-15.
- MANTOVANI, Thierry, *Dans l'atelier du rythmeur. Contribution à l'étude des techniques de versification chez Jean et Clément Marot, Guillaume Cretin et André de la Vigne*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Gabriel Pérouse, Lyon II, 1996.
- MANTOVANI, Thierry, « Gratien du Pont et l'abolition de la coupe féminine », dans *Grands Rhétoriciens. Actes du colloque tenu à l'Université de Paris-Sorbonne le 21 mars 1996*, Paris, Presses de L'École Normale Supérieure, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 14, 1997, p. 55-74.

- MANTOVANI, Thierry, « Pierre Fabri et la poétique des puits dans le second livre du Grand et vrai art de pleine rhétorique », *Nouvelle Revue du seizième siècle*, vol. 18, n° 1, « Arts poétiques de la renaissance », 2000, p. 41-54.
- MARCELLO-NIZIA, Christiane, « L'historien et son prologue : formes littéraires et stratégies discursives », dans *La chronique et l'histoire au Moyen Âge. Colloque des 24 et 25 mai 1982*, éd. Daniel Poirion, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1984, p. 13-25.
- MARCELLO-NIZIA, Christiane, « La rhétorique des songes et le Songe comme rhétorique dans la littérature française médiévale », dans *I sogni nel Medioevo*, éd. T. Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985.
- MARTIN-ULLRICH, Claudie, « Conventions et bienséances du discours consolatoire », dans *Formes et rituels de la civilité épistolaire (XVI^e-XVIII^e siècles). Actes du colloque de l'Université Stendhal (9-11 octobre 2014)*, éd. Cécile Lignereux, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- MARTINEAU-GÉNIEYS, Christine, *Le thème de la Mort, dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris, Champion, 1978.
- MAUPEU, Philippe, *Pèlerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais*, Paris, Champion, 2009.
- MCCLELLAND, John, « La poésie à l'époque de l'humanisme : Molinet, Lemaire de Belges et Marot », *L'humanisme français au début de la Renaissance*, Vrin, 1973, p. 313-327.
- MCGUIRE, Martin, « The Christian Funeral Oration », *Funeral Orations by Saint Gregory Nazianzen and Saint Ambrose (Fathers of the Church, vol. 22)*, Catholic University of America Press, 1953, repr. 1968, 2004, p. VII-XXI.
- MCKEON, Richard, « Rhetoric in the Middle Ages », *Speculum*, vol. 17, n° 1, 1942, p. 1-32.
- MEERHOFF, Kees, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, E. J. Brill, 1986.
- MILHE-POUTINGON, Gérard, *Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- MINET-MAHY, Virginie, « Les systèmes de représentation de l'auteur et du lecteur dans le texte allégorique : figures idéales et vocations poétiques », *Le Moyen Français*, vol. 57, n° 1, 2006, p. 263-282.
- MINTA, Stephen M. J., « A Problem of Literary History : « Petrarchism » in Early Sixteenth Century Poetry », *French Studies*, XXX, 1976, p. 140-152.
- MONFERRAN, Jean-Charles, « Les transformations du lexique métrique. France, fin XV^e - début XVII^e siècle », dans *Paroles dégelées - Propos de l'Atelier XVI^e siècle*, éd. Isabelle Garnier, Vân Dung Le Flanchec, Véronique Montagne, Anne Réach-Ngô, Marie-Claire Thomine, Trung Tran et Nora Viet, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 471-494.
- MONGA, Luigi, *Le Genre pastoral au XVI^e siècle : Sannazar et Belleau*, Paris, Editions universitaires, 1974.
- MORGAT-LONGUET, Emmanuelle, *Clio au Parnasse. Naissance de l'« histoire littéraire » aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 2006.
- MOSS, Ann, *Poetry and Fable. Studies in Mythological Narrative in 16th-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- MOSS, Ann, *Printed Common-Place Books and the Structure of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, « Les masques du clerc pour parler aux puissants. Fonctions du narrateur dans la satire et la littérature « engagée » aux XII^e et XIV^e siècles », *Le Moyen Âge*, n° 96, 2, 1990, p. 265-286.
- NASH, Jerry (éd.), *Pre-Pleiade Poetry, A Symposium*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 1985.

- NOILLE, Christine, « Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique : listes, schémas et mode d'emploi, avec un exemple (le discours de Germanicus) », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 3 | 2014. URL : <http://rhetorique.revues.org/337> ; DOI : 10.4000/rhetorique.337.
- NOILLE, Christine, « La rhétorique de l'oraison funèbre : présentation, traduction, exemples », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 2014, XLI, 82.
- PAIRET, Ana, « Subjectivité poétique et discours historique dans l'œuvre narrative de Christine de Pizan », dans *Histoires d'historiennes*, éd. Nicole Pellegrin, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, p. 145-155.
- PANTIN, Isabelle, « Les poètes de François I^{er} et le livre imprimé. Peut-on parler d'un style commun ? », dans *La poésie à la cour de François 1^{er}*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 29, 2012, p. 31-50.
- PATILLON, Michel, *Eléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, 1990.
- PATTERSON, Warner Forrest, *Three Centuries of French Poetics Theory. A Critical History of the Chief Arts of Poetry in France (1328-1630)*, University of Michigan Press, 1935.
- PERNOT, Laurent, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1993, 2 vol.
- PETÉY-GIRARD, Bruno, *Le sceptre et la plume. Images du prince protecteur des Lettres de la Renaissance au Grand Siècle*, Genève, Droz, 2010.
- PONS, Nicole, « L'historiographie chez les premiers humanistes français », *L'Aube de la Renaissance*, éd. Dario Cecchetti, Lionello Sozzi et Louis Terreaux, Genève, Slatkine, 1991, p. 103-122.
- PROVINI, Sandra, *Les guerres d'Italie entre chronique et épopée : le renouveau de l'écriture héroïque française et néo-latine en France au début de la Renaissance*, thèse de doctorat révisée sous la direction de Jean Vignes à l'Université Paris-Diderot (Paris 7) et de Perrine Galand à l'École pratique des hautes études (EPHE), 2009.
- RANDALL, Michael, *Building Ressemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1996.
- REGALADO, Nancy F. « Gathering the Works : the "Œuvres de Villon" and the Intergeneric Passage of the Medieval French Lyric into Single-Author Collections », *L'Esprit créateur*, vol. XXXIII, n°4, 1993, p. 87-100.
- RIGOLOT, François, « Rhétorique du nom poétique », *Poétique*, n° 28, 1976, p. 466-483.
- RIGOLOT, François, « Rabelais, rhétoricien ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 30, n° 1, 1978, p. 87-103.
- RIGOLOT, François, « Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXIV, 1984, p. 3-18.
- RIGOLOT, François, « Rhétorique de l'automne : pour en finir avec le Moyen Âge et la Renaissance », dans *Rhétoriques fin de siècle*, éd. François Cornilliat et Mary Shaw, Paris, Christian Bourgeois, 1992, p. 27-41.
- RIGOLOT, François, *L'erreur de la Renaissance : perspectives littéraires*, Paris, Champion, 2002, chapitre VI, p. 201-232.
- RIGOLOT, François, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, « Points », 2003.
- ROLET, Anne (dir.), *Allégorie et symbole : voies de dissidence ? de l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- ROLLIN, Sophie, *Le style de Vincent Voiture : une esthétique galante*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.
- ROUGET, François, « Une forme reine des puits poétiques : la ballade », *Première poésie française de la Renaissance : autour des Puits poétiques normands. Actes du colloque international organisé par le CEREDI*

- (Université de Rouen) 30 septembre-2 octobre 1999, éd. Jean-Claude Arnould et Thierry Mantovani, Paris, Champion, 2003 p. 329-346.
- ROUGET, François, « Le Champ de la poésie en France au XVI^e siècle : constantes et mutations », *Australian Journal of French Studies*, 2015, vol. 52, n° 3, p. 243-260.
- ROUGET, François, « Propagande et polémique après la défaite de Pavie (1525) », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 2016, n° 32, p. 247-272.
- SCHELLER, Robert W., « Ung fil tres delicat : Louis XII and Italian Affairs, 1510-1511 », *Simiolus*, 31, 2005, p. 4-45.
- SCHMITZ, Dietmar O., « La théorie de l'art épistolaire et de la conversation dans la tradition latine et néo-latine », dans *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France, Actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre 1991*, éd. Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Paris, Klincksieck, 1995, p. 11-23.
- SCOLLEN, Christine M., *The Birth of the Elegy in France, 1500-1550*, Genève, Droz, 1967.
- SCOLLEN-JIMACK, Christine, « Funeral Poetry in France. From Saint-Gelais to Clément Marot », dans *Vernacular Literature and Current Affairs in the Early Sixteenth Century : England, France and Scotland*, éd. Jennifer Britnell et Richard Britnell, Aldershot, Ashgate Press, 2000, p. 153-170.
- SMEESTERS, Aline « Le généthliaque selon les Scaliger, père et fils », *Rhétorique, poétique et stylistique (Moyen Âge-Renaissance)*, études réunies par Anne Bouscharain et Danièle James-Raoul, *Eidolon*, n° 112, Presses universitaires de Bordeaux, 2014, p. 333-349.
- SMITH, Pauline and MAC FARLANE, Ian (éd.), *Literature and the Arts in the Reign of Francis I. Essays Presented to C. A. Mayer*, Lexington, French Forum Publishers, 1985.
- SKENAZI, Cynthia, *Le Poète architecte en France. Constructions d'un imaginaire monarchique*, Paris, Champion, 2003.
- SPIEGEL, Gabrielle M., *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth Century France*, Berkeley, University of California Press.
- STEWART, Lorna, « The chant royal, a study of the evolution of a genre », *Romania*, t. 96, 1975, p. 481-496.
- STRUBEL, Armand, « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et Littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.
- STRUEVER, Nancy S., *The Language of History in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 40-63.
- THIRY, Claude, *La Plainte funèbre*, Turnhout-Belgium, Brepols, 1978.
- THIRY, Claude, « Lecture du texte de "rhétoricien" », *Cahiers d'analyse textuelle*, XX, 1978, p. 85-101.
- THIRY, Claude, « Rhétorique et genres littéraires au XV^e siècle », dans *Sémantique lexicale et sémantique grammaticale en Moyen Français*, éd. Marc Wilmet, Bruxelles, 1979, p. 23-50.
- THIRY, Claude, « La poétique des Grands Rhétoriciens. À propos d'un ouvrage récent », *Le Moyen Âge*, n° 86, 1980, p. 117-133.
- THIRY, Claude, « Au carrefour des deux rhétoriques : les prosimètres de Jean Molinet », dans *Du mot au texte. Actes du III^e colloque international sur le Moyen Français*, éd. P. Wunderli, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982, p. 213-227.
- THIRY, Claude, « De la mort marâtre à la mort vaincue : attitudes devant la mort dans la déploration funèbre française », dans *Death in the Middle Ages*, éd. H. Braet & W. Verbeke (Medievalia Lovaniensia, I/IX), Louvain, Leuven University Press, 1983, p. 239-257.
- THIRY, Claude, « Historiographie et actualité : XIV^e et XV^e siècles », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 11, t. 1 : *La Littérature historiographique du Moyen Âge à 1500*, éd. Armin Biermann et al., Heidelberg, Carl Winter, 1987, p. 1025-1063.

- THIRY, Claude, « La Poésie de circonstance », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 8, t. 1, *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles : Partie historique*, éd. Daniel Poirion, Armin Biermann et Dagmar Tillmann-Bartylla, Heidelberg, Carl Winter, 1988, p. 131-134.
- THIRY, Claude, « Rhétoriciens de Bourgogne, rhétoriciens de France : convergences, divergences ? », dans *Rhetoric – Rhétoriciens – Rederijkers, Proceedings of the Colloquium, Amsterdam, 10-13 November 1993*, éd. Jelle Koopmans *et al.*, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts and Science, 1995, p. 101-116.
- THIRY, Claude, « De la césure féminine comme adjuvant à la localisation des textes poétiques en moyen français », dans *Le Moyen Français. Le traitement du texte (édition, appareil critique, glossaire, traitement électronique). Actes du IX^e colloque international sur le moyen français, Strasbourg, 29-31 mai 1997*, éd. Claude Buridant, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 185-207.
- THIRY, Claude, « Prospections et perspectives sur la Rhétorique seconde », *Le Moyen Français*, vol. 46-47, 2000, p. 541-562.
- THIRY, Claude, « Le lyrisme de l'histoire dans l'œuvre des indiciars de Bourgogne », dans *Écritures de l'histoire (XIV^e-XVI^e siècle), Actes du colloque du Centre Montaigne, Bordeaux, 19-21 septembre 2002*, éd. Danièle Bohler et Catherine Magnien-Simonin, Genève, Droz, 2005, p. 321-338.
- TOURNOY-THOEN, Godelieve, « Fausto Andrelini et la cour de France », dans *L'Humanisme français au début de la Renaissance. Colloque international de Tours*, Paris, Vrin, 1973, p. 64-79.
- VAILLANCOURT, Luc, *La lettre familière au XVI^e siècle : rhétorique humaniste de l'épistolaire*, Paris, Champion, 2003.
- VERVACKE, Sabrina, VAN DER SCHUEREN, Eric et BELLEGUIC, Thierry (éd.), *Les Songes de Cléo. Fictions et histoire sous l'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université de Laval, « La République des Lettres », 2006.
- WENZEL, Siegfried, « The Pilgrimage of Life as a Late Medieval Genre », *Medieval Studies*, XXXV, 1973, p. 370-388.
- WILEY, William L., « Who named them *Rhétoriciens* ? », dans *Medieval Studies in Honor of Jeremiah Denis Mathias Ford*, éd. Urban T. Holmes Jr. et Alex J. Denomy, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1948, p. 333-352.
- ZINK, Michel, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, XXXII, 1980, p. 71-90.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- ZUMTHOR, Paul, *Le Masque et la lumière, La poésie des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.

• Études consacrées à Clément Marot

- ALDRED, Honor, « From bonds of *rhétorique* to vehicle for eloquence : Clément Marot's "Petite Epistre Au Roy" », *French Studies Bulletin*, t. LXXIX, n° 2, été 2001, p. 2-4.
- ALDUY, Cécile, « L'Adolescence de Marot mise en recueil : ordre du livre, fiction d'auteur », *L'information littéraire*, vol. 58, 2006, p. 10-18.
- AHMED, Ehsan, *Clément Marot : The Mirror of the Prince*, Charlottesville, Rookwood Press, 2005.
- BALSAMO, Jean, « Marot et les origines du pétrarquisme français », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cahors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 323-337. Repris et remanié dans « François I^{er}, Marot et les origines du pétrarquisme français », *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, éd. Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004, p. 35-51.

- BAMFORTH, Stephen, « Clément Marot et le projet de paix universelle de 1518 : poésie et propagande », dans *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550). Actes du colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996*, éd. Gérard Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 113-129.
- BAUER, Franck, « Ballades clémentines : l'ordre du sens », dans *En relisant L'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 24 novembre 2006 organisée par Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes*, dans *Cahiers Textuels*, éd. Jean Vignes, n° 30, 2007, p. 137-152
- BAYET, Jean, « La source principale de l'églogue de Clément Marot "Au Roy sous les noms de Pan et Robin" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, XXXIV, oct-déc 1927, p. 567-571.
- BERCHTOLD, Jacques, « Le poète-rat : Villon, Érasme, ou les secrètes alliances de la prison dans l'épître *A son amy Lyon* de Clément Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 50, 1988, p. 57-76.
- BERCHTOLD, Jacques, « *L'Enfer* : les enjeux d'une transposition mythique », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cahors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 627-643.
- BERRIOT-SALVADORE, Evelyne, « Le "pèlerinage de vie humaine" de Clément Marot », *Op. cit. Revue de littératures françaises et comparée*, n° 7, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1996, p. 47-53.
- BERRIOT-SALVADORE, Evelyne, « La Mutation de Fortune de Clément Marot », dans *Clément Marot. À propos de L'Adolescence Clémentine. Acte des quatrièmes journées du Centre Jacques de LaPrade (29 et 30 novembre 1996)*, éd. James Dauphiné et Paul Mironneau, Biarritz, J&D Editions, 1996, p. 89-101.
- BERTHON, Guillaume, « Clément Marot et la tentation biographique », in *Cahiers parisiens / Parisian notebooks*, dir. Philippe Desan, Paris, University of Chicago – Center in Paris, t. IV, 2008, p. 541-551.
- BERTHON, Guillaume, « "La court du Roy, ma maistresse d'Escolle" : Marot courtisan et poète », communication au colloque « Les écrivains à la cour en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles) », Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines, septembre 2008, consultée sur le site des Archives audiovisuelles de la recherche : <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/video.asp?id=1578&ress=4977&video=115596&format=68>
- BERTHON, Guillaume, « "Estienne Dolet, amy singulier de Clement Marot". Dolet éditeur du Valet de Marot contre Sagon (François Juste, 1537) », *Revue française d'histoire du livre*, n° 132, 2011, p. 5-20.
- BERTHON, Guillaume, « La dernière œuvre de Clément Marot : Le Balladin "restitué à son naturel" », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 73-2, 2011, p. 333-349.
- BERTHON, Guillaume, « Les débuts de Dolet comme libraire (Marot, 1538) : histoire d'un fiasco », dans *Étienne Dolet, 1509-2009*, éd. Michèle Clément, Genève, Droz, 2012, p. 325-343.
- BERTHON, Guillaume, « L'épître de Marot au dauphin (1536) : le virage courtisan de François Juste », avec la collaboration de William Kemp, *Bulletin du bibliophile*, n° 2, 2012, p. 367-373.
- BERTHON, Guillaume, *L'intention du poète. Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- BERTHON, Guillaume, « Le recueil des Étrennes de Marot (1541) : une œuvre de libraire ? », *Nouvelle Revue du seizième siècle*, n° 10, 2014, p. 197-209.
- BERTHON, Guillaume, « L'année politique et poétique 1538. De l'événement (la paix de Nice) aux recueils », *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, dir. Aurélie Delattre et Adeline Lionetto, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 359-373.
- BERTHON, Guillaume, « Sulpice Sabon, Clément Marot et l'enseigne du Rocher (Lyon, 1542-1544) : découvertes, énigmes, enjeux », *Réforme Humanisme Renaissance*, t. 80, juin 2015, p. 69-95.
- BERTHON, Guillaume, « Aux marges du poème de Musée traduit par Marot. Mettre en livre une traduction au début des années 1540 », dans *Paroles dégelées - Propos de l'Atelier XVI^e siècle*, éd. Isabelle Garnier, Vân Dung Le Flanchec, Véronique Montagne, Anne Réach-Ngô, Marie-Claire Thomine, Trung Tran et Nora Viet, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 51-68.

- BERTHON, Guillaume, « Tempête sur le Parnasse : enjeux des représentations du “parc des Muses” autour de la querelle Marot-Sagon », dans *La Muse s’amuse, figures insolites de la Muse à la Renaissance*, éd. Anne-Pascale Pouey-Mounou et Perrine Galand, Genève, Droz, 2016, p. 181-197.
- BERTHON, Guillaume, « Rabelais, Marot et la tentation anti-courtisane : sur une épigramme imitée de Martial », *L’Année rabelaisienne*, t. 1, 2017, p. 391-403.
- BERTHON, Guillaume, « L’œuvre de jeunesse comme paradigme éditorial : les adolescences poétiques des années 1530 », dans *Juvenilia. Actes du colloque de l’université Paris Diderot-Paris 7 (3-4 novembre 2016)*, à paraître.
- BERTRAND, Dominique, PROUST, Gilles et ROUGET, François, *Index des Œuvres de Clément Marot*, Paris, Champion, 2002.
- BOUDOU, Bénédicte, « Poétique de l’églogue chez Clément Marot », *Nouvelle Revue du seizième siècle*, 1987, p. 79-93.
- BJAÏ, Denis « *De adventu Caesaris in Galliam*. Échos littéraires à la traversée de la France par Charles Quint » dans *François I^{er} et la vie littéraire de son temps (1515-1547)*. *Actes du colloque international de Queen’s University, 17-19 septembre 2015*, éd. François Rouget, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- BLUM, Claude, « “L’ordre de mes livres”. Les *Ballades* dans *L’Adolescence Clémentine* de Marot », dans *Désirs et plaisirs du livre. Hommage à Robert Kopp*, éd. Régina Bollhalder Mayer, Olivier Millet et André Vanoncini, Paris, Champion, 2004, p. 69-80.
- BRITNELL, Jennifer, « *Clare et rentrer* : the decline of the rondeau », *French Studies*, XXXVII, 3, juillet 1983, p. 285-295.
- BURON, Emmanuel, « Le “style mesuré” de Marot », dans *En relisant L’Adolescence clémentine. Actes de la journée d’étude du 24 novembre 2006 organisée par Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes*, dans *Cahiers Textuels*, éd. Jean Vignes, n° 30, 2007, p. 83-110.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « Clément Marot et la critique littéraire et textuelle : du bien renommé au mal imprimé Villon » dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 157-164. Repris et remanié dans « Marot et Villon », *Villon et ses lecteurs*, éd. Michael Freeman et Jean Derens, Paris, Champion, 2005.
- CHIRON, Pascale, « Les styles de Marot », *L’Information grammaticale*, n° 72, 1997, p. 21-24.
- CHIRON, Pascale, « L’édition des *Œuvres* de Villon annotée par Clément Marot, ou comment l’autorité vient au texte », *Littératures classiques*, n° 64, printemps 2008, « La note d’autorité, aperçus historiques (XVI^e-XVIII^e siècles) », p. 33-51.
- COOPER, Richard, « Picturing Marot », dans *Book and Text in France, 1400-1600*, éd. Malcolm Quainton et Adrian Armstrong, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 117-138.
- CLAIVAZ, David, « *Ovide veut parler* ». *Les négociations de Clément Marot traducteur*, Genève, Droz, 2016.
- CLARK, John E., « Marot and Fabri’s Rhetoric of letters », dans *Crossroads and Perspectives, French literature of the Renaissance : studies in honour of Victor E. Graham*, éd. Catherine M. Grisé et C. D. E. Tolton, Genève, Droz, 1986.
- CLÉMENT, Michèle, « Marot politique dans *L’Adolescence Clémentine* et dans *La Suite* » dans *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*. *Actes du colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996*, éd. Gérard Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 155-167.
- CLÉMENT, Michèle, « Un geste poétique et éditorial en 1536 : le *Recueil de vers latins, et vulgaires de plusieurs Poètes François, composés sur le trespas de feu Monsieur le Dauphin* », *Réforme Humanisme Renaissance*, n° 62, juin 2006, « Le Recueil à la Renaissance », p. 31-43.
- CLÉMENT, Michèle et DE SAUZA, Guillaume, « Qui déplore la mort de Marot ? », *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, vol. 72-2, 2010, p. 301-335.

- COLARD, Jean-Max, « L'écriture comme "passe-temps" », dans *Clément Marot, L'Adolescence Clémentine. Actes de la journée d'étude du 8 novembre 1996*, éd. Simone Perrier, dans *Cahiers Textuels*, 16, 1997, p. 81-92.
- CONLEY, Tom, *Graphic Unconscious in Early Modern French Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- CORNILLIAT, François, « La complainte de Guillaume Preudhomme, ou l'adieu de Marot à la "Grande Rhétorique" », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cahors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 165-183.
- CORNILLIAT, François, « Prosimètre et persuasion chez Jean Molinet », dans *Le prosimètre à la Renaissance*, Paris, Editions ENS rue d'Ulm, Cahiers V.L. Saulnier n° 22, 2005, p. 51-74.
- CRESCENZO, Richard, « L'antique, l'ancien et le nouveau dans *Le Temple de Cupido* », dans *Clément Marot. À propos de L'Adolescence Clémentine. Acte des quatrième journées du Centre Jacques de LaPrade (29 et 30 novembre 1996)*, éd. James Dauphiné et Paul Mironneau, Biarritz, J&D Editions, 1996, p. 73-87.
- DAUPHINÉ, James et MIRONNEAU, Paul (dir.), *Les Cahiers du Centre Jacques de LaPrade. IV. Clément Marot. À propos de L'Adolescence clémentine*, Biarritz, J&D éditions, 1996.
- DAUVOIS, Nathalie, « Jeanne d'Albret et les poètes, de Marot à Pey de Garros », actes du colloque international *Jeanne d'Albret et sa cour, Pau, 17-20 mai 2001*, Paris, Champion, 2004, p. 281-296.
- DAUVOIS, Nathalie, « Portrait du jeune poète en berger. Adolescence et bucolique », dans *En relisant L'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 24 novembre 2006 organisée par Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes*, dans *Cahiers Textuels*, éd. Jean Vignes, n° 30, 2007, p. 11-22.
- DAUVOIS, Nathalie, « Pour une histoire de la ponctuation poétique dans la poésie imprimée du premier XVI^e siècle : ponctuation métrique/ponctuation strophique », dans *La ponctuation à la Renaissance*, sous la direction de Nathalie Dauvois et Jacques Dürrenmatt, Paris, Garnier, 2011, p. 95-115.
- DEFAUX, Gérard, « Rhétorique, silence et liberté dans l'œuvre de Marot. Essai d'explication d'un style », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 46- 2, Genève, Droz, 1984, p. 299-322.
- DEFAUX, Gérard, « Clément Marot : une poétique du silence et de la liberté », dans *Pré-Pléiade Poetry*, éd. Jerry C. Nash, Lexington (Kentucky), French Forum, 1985, p. 44-64.
- DEFAUX, Gérard, *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.
- DEFAUX, Gérard, « Clément Marot : poésie, autobiographie et roman », *Writing the Renaissance. Essays on Sixteenth-Century French Literature in Honor of Floyd Gray*, éd. Raymond C. La Charité, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 1992, p. 79-91.
- DEFAUX, Gérard, « Clément Marot, Etienne Dolet et l'épigramme "Contre l'inique" », *Langage et vérité. Mélanges offerts à J.-C. Margolin*, Genève, Droz, 1993, p. 201-211.
- DEFAUX, Gérard, « Les deux amours de Clément Marot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 1993, p. 3-29.
- DEFAUX, Gérard, « Marot et "Ferme Amour" : Essai de mise au point », *Anteros. Actes du Colloque de Madison (Wisconsin), mars 1994*, éd. Ullrich Langer et Jan Miernowski, Orléans, Paradigme, 1994, p. 137-167.
- DEFAUX, Gérard, « Clément Marot "le Despourveü" », *Littératures*, n° 35, 1996, p. 25-50.
- DEFAUX, Gérard, « Marot père et fils, une succession bien embrouillée », *Op. cit.*, n° 7, 1996, p. 55-65.
- DEFAUX, Gérard, *Le Poète en son jardin. Étude sur Clément Marot et « L'Adolescence Clémentine »*, Paris, Champion, « Unichamp », 1996.
- DEFAUX, Gérard (éd.), *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550). Actes du colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996*, Paris, Champion, 1997.

- DEFAUX, Gérard et SIMONIN, Michel (éd.), *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy*, Paris, Champion, 1997.
- DEFAUX, Gérard, « “Vivre je veux pour l’honneur de la France” : Marot, Tory, Rabelais et le cas Etienne Dolet », *Lyon et l’illustration de la langue française au XVI^e siècle. Actes du Colloque de l’ENS (6-9 décembre 2000)*, éd. Gérard Defaux, Bernard Colombat et Jean Balsamo, Lyon, Presses de L’École Normale Supérieure, 2002, p. 417-449.
- DÉJEAN, Jean-Luc, *Clément Marot*, Fayard, 1990.
- DELVALLÉE, Ellen, « Les épîtres de requête de Clément Marot », dans *Formes et rituels de la civilité épistolaire. Actes du colloque international du 9-11 octobre 2014 à l’université Grenoble-Alpes*, éd. Cécile Lignereux, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- DELVALLÉE, Ellen, « Clément Marot et *Le Roman de la Rose* : penser l’héritage littéraire », dans *La réception et l’influence de Jean de Meun en France du XV^e au début du XVII^e siècle. Actes du colloque international d’Orléans, 3-4 novembre 2016*, éd. Nicolas Lombart and Silvère Menelgado, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, à paraître
- DELVALLÉE, Ellen, « Les Plaintes de la *Déploration de Florimond Robertet* ou les apories de la poésie funèbre », *L’Esprit Créateur*, 57-2, 2017, à paraître.
- DEMONET, Marie-Luce, « Le lieu de la partie et du tout, avec une application au *Temple de Cupido* de Clément Marot », *La constitution du texte, le tout et ses parties*, éd. Danielle Boillet et Dominique Moncond’huy, Poitiers, La Licorne, 1998, p. 97-108.
- DESAN, Philippe, « Le feuillet illustré Marot-Sagon », dans *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550). Actes du colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 348-380.
- DONALDSON-EVANS, Lance K., « Le Blason du beau tetin : une relecture », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 645-655.
- DOP-MILLER, Catherine, « Clément Marot et l’édition humaniste des œuvres de François Villon », *Romania*, 112, n°445-446, 1991, p. 217-242.
- DUPORT, Danièle, « “De pensée joyeuse” ou le *Temple de Cupido* de Clément Marot », dans *Nature et paysages : l’émergence d’une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, éd. Dominique de Courcelles, Paris, Écoles des chartes, 2006, p. 141-150.
- DUVAL, Edwin, « *L’Adolescence Clémentine* et l’Œuvre de Clément Marot », *Études françaises*, « Le simple, le multiple : la disposition du recueil à la Renaissance », t. 38, n° 3, 2002, p. 11-24.
- DZERO, Irina, « The Quill Pen in a Funeral Oration : Clément Marot Appropriates the Ancient Genre », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, vol. 33-2, 2010, p. 43-62.
- FONTAINE, Marie-Madeleine, « Notes sur quelques poèmes de l’*Adolescence clémentine* de Marot et les avatars de ses éditions de 1538 », *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, vol. 69-1, 2007, p. 157-192.
- FRANÇON, Marcel, « Boileau, critique de Clément Marot », *Romance Notes*, vol. 14, n° 2, 1972, p. 317-318.
- GARNIER, Isabelle, « Poésie funèbre et tombeaux à la cour de François I^{er} : Marot, Brodeau, Héroët, Saint-Gelais, Salel, entre tradition et rénovation évangélique », *La poésie à la cour de François 1^{er}*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 29, 2012, p. 191-214.
- GIROT, Jean-Eudes, « Les contributions des humanistes de collège à la querelle de Marot et de Sagon (1534-1537) », *Nouveaux regards sur les « Apollons de collège »*. *Figures du professeur humaniste en France dans la première moitié du XVI^e siècle*, Actes du colloque de Paris, (EPHE, 28-30 octobre 2010), éd. Mathieu Ferrand et Nathaël Istasse, Genève, Droz, 2014, p. 333-357
- GOYET, Francis, « Qu’est-ce que l’idée d’un texte ? (littérature versus rhétorique) », dans *What is Literature ? France 1100-1600*, éd. François Cornilliat, Ullrich Langer et Douglas Kelly, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 1993, p. 33-52.

- GOYET, Francis, « Sur l'ordre de *L'Adolescence Clémentine* », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 593-613.
- GOYET, Francis, « Le mot dialogue chez Sébillet, “fiction”, éthos, églogue », *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento. Atti del convegno internazionale di studio, Castello di Malcesine, 22-24 maggio 1997*, éd. E. Mosele, Fasano, Schena, 1999, p. 53-68.
- GRIFFIN, Robert, *Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- HAMPTON, Timothy, « Vergers des lettres : l'allégorie politique et morale dans l'*Enfer* », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 237-248.
- HERSANT, Isabelle, « Les traductions de Marot dans l'illustration de la langue française », dans *Le Génie de la langue française autour de Marot et La Fontaine*, éd. Jean-Charles Monferran, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997, p. 37-52.
- HERVÉ, Nathalie, *Structures et superstructures métriques dans l'œuvre de Clément Marot*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Benoît de Cornulier, Université de Nantes, 2011.
- HERVÉ, Nathalie, « D'une bagatelle vulgaire à l'autre : les enjeux de la traduction du *Chant des visions* de Pétrarque par son « disciple estimé », *Clément Marot, Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2012, n° 75, p. 159-171.
- HUCHON, Mireille, « Rhétorique de l'épître marotique », dans *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, éd. Christine Martineau-Géniéys, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, Paris, CID diffusion, 1997, p. 39-57.
- HUCHON, Mireille, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », dans *Le Génie de la langue française autour de Marot et La Fontaine*, éd. Jean-Charles Monferran, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997, p. 53-71.
- HULT, David F., « La Fortune du *Roman de la Rose* à l'époque de Clément Marot », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 143-156.
- JOHNS, Francis A., « An Unrecorded set of Works by Clément Marot of 1535 : Some corrections to CA Mayer's Critical Edition », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 47, 1985, p. 389-394.
- JOHNS, Francis A., « Notes on Two Unreported Editions of Clement Marot by Denys de Harsy, 1534-1535 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 50, 1988, p. 87-93.
- JOSEPH, George, « Rhetoric, Intertextuality and Genre in Marot's *Elégies déploratives* », *Romanic Review*, 72, 1981, p. 13-25.
- JOSEPH, George, « Ronsard's Ode versus Marot's Epistle in Honor of François de Bourbon », *The French Review*, vol. 54, n° 6, mai 1981, p. 788-796.
- JOSEPH, George, « Lyric Sequence as a Condition of Meaning. Various Arrangements of Marot's Poems from “Certaines oeuvres qu'il fait en la prison” », *The Ladder of High Designs. Structure and Interpretation of the French Lyric Sequence*, éd. Doranne Fenoaltea et David Lee Rubin, Charlottesville et Londres, University Press of Virginia, 1991, p. 41-53.
- KALWIES, Howard, « Clément Marot and Hugues Salel », *Romance Notes*, XIX-2, hiver 1978, p. 230-236.
- KOOPMANS, Jelle et VERHUYCK, Paul, « La légende facétieuse de Clément Marot dans les pays protestants », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 53-3, 1991, p. 645-661.
- LA CHARITÉ, Claude, « “Courage et invention” : Marot et le cycle carcéral », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 249-268.

- LANDY-HOULLON, Isabelle, « Autour d'un marqueur stylistique : le marotique », dans *Le Génie de la langue française autour de Marot et La Fontaine*, éd. Jean-Charles Monferran, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997, p. 133-146
- LAKE PRESCOTT, Anne, « Musical Strains : Marot's Double Role as Psalmist and Courtier », dans *Contending Kingdoms : Historical, Psychological, and Feminist Approaches to the Literature of Sixteenth-Century England and France*, éd. M. R. Logan and P. L. Rudnytsky, Detroit, Wayne State University Press, 1991, p. 42-68.
- LAMBERT, Ellen Zetzel, *Placing Sorrow. A Study of the Pastoral Elegy Convention from Theocritus to Milton*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1976.
- LANGER, Ullrich, *Divine and Poetic Freedom in the Renaissance. Nominalist Theology and Literature in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- LANGER, Ullrich « L'éthique de la louange chez Marot : la ballade "De Paix, & de Victoire" », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 269-281.
- LANGER, Ullrich, *Vertu du discours, discours de la vertu : littérature et philosophie morale au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1999, p. 35-48.
- LAURENS, Pierre, « Le "Dizain de neige" : histoire d'un poème, ou des sources latines du pétrarquisme européen », *Acta conventus neo-latini Turonensis*, éd. Jean-Claude Margolin, Paris, Vrin, 1980, t. 1, p. 557-570.
- LAZARD, Madeleine, « Clément Marot éditeur et lecteur de Villon », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1980, n°32, p. 7-20.
- LEBLANC, Paulette, *La Poésie religieuse de Clément Marot*, Paris, Nizet, 1955.
- LECOINTE, Jean, « Une poétique de l'impertinence : la liaison non pertinente dans *L'Adolescence clémentine* », *Styles, genres, auteurs*, éd. Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2006, p. 27-39.
- LESTRINGANT, Franck, *Clément Marot, de L'Adolescence Clémentine à l'Enfer*, Padoue, Biblioteka francese Unipress, 1998.
- LESURE, François, « Autour de Clément Marot et de ses musiciens », *Revue de Musicologie*, n° 33, décembre 1951, p. 109-119.
- MAGNIEN, Michel (dir.), *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, n° 7, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1996.
- MAGNIEN, Michel, « Lettre de Boyssoné à Jacques Delexi (1er mars 1547 [n. s. ?]) », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 817-824.
- MAGNIEN, Michel, « Marot et l'Humanisme (suite) : Jean de Boyssoné et le "Maro Gallicus" », dans *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550). Actes du colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996*, éd. Gérard Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 261-279.
- MANTOVANI, Thierry, « La querelle de Marot et de Sagon : essai de mise au point », dans *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550). Actes du colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996*, éd. Gérard Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 381-404.
- MANTOVANI, Thierry, « Remarques sur la rime chez Clément Marot », dans *Clément Marot, L'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 8 novembre 1996*, éd. Simone Perrier, dans *Cahiers Textuels*, 16, 1997, p. 47-65.
- MANTOVANI, Thierry, « Sur le rondeau dit "parfait" de Clément Marot », dans *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, Christine Martineau-Géniéys (éd.), Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, Paris, CID diffusion, 1997, p. 59-77.

- MANTOVANI, Thierry, « “Leal amours Venus despite” : Martin Le Franc et Clément Marot », dans *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à François Charpentier*, éd. François Lecercle et Simone Perrier, Paris, Champion, 2001, p. 19-37.
- MARTIN, Daniel, « Clément Marot : nouveaux horizons de la poésie et du poète à la Renaissance », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, t. 59, 2004, p. 23-37.
- MARTIN, Daniel, « L'Adolescence clémentine : apprentissage poétique et conquête de la liberté », *Méthode !*, 11, 2006, p. 71-82.
- MARTINEAU-GENIEYS, Christine (éd.), *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, Paris, CID diffusion, 1997.
- MAYER, Claude-Albert, *Bibliographie des œuvres de Clément Marot*, Genève, Droz, 1954 (t. I : Manuscrits ; t. II : Éditions). Réimpression augmentée du second tome sous le titre *Bibliographie des éditions de Clément Marot publiées au XVI^e siècle*, Paris, Nizet, 1975.
- MAYER, Claude-Albert, *La Religion de Marot*, Paris, Nizet, 1960.
- MAYER, Claude-Albert, « Notes sur la réputation de Marot aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 25-2, 1963, p. 404-407.
- MAYER, Claude-Albert, et BENTLEY-CRANCH, Dana, « Clément Marot poète pétrarquiste », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 28, 1966, p. 32-51.
- MAYER, Claude-Albert, « Marot et l'archaïsme », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 19, 1967, p. 27-37.
- MAYER, Claude-Albert et SMITH, Pauline Mary, « La première épigramme française : Clément Marot, Jean Bouchet et Michel d'Amboise. Définition, sources, antériorité », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 32-3, 1970, p. 579-602.
- MAYER, Claude-Albert, *Clément Marot*, Paris, Nizet, 1972.
- MAYER, Claude-Albert, *Clément Marot et autres études sur la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1993.
- MCCLELLAND, John, « Sonnet ou quatorzain ? Marot et le choix d'une forme poétique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIII, 1973, p. 591-607.
- MCKINLEY, Mary B., « Marot, Marguerite de Navarre et “L'Épître du Despouvéu” », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 615-626.
- MÉLANÇON, Robert, « La personne de Marot », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 513-529.
- MONFERRAN, Jean-Charles, « Marot, le marotique et La Fontaine. Réflexions autour de “La Pension Poétique” », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 13, *La Fontaine et l'héritage de l'Europe humaniste. Actes du colloque de l'institut de France 15 et 16 novembre 2001*, p. 25-35.
- MONFERRAN, Jean-Charles, « “Va, mon livre” : Quelques jalons pour une histoire de la destination. 8. Clément Marot », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 21-1, 2003, p. 136-138.
- MONFERRAN, Jean-Charles, « Sur la ballade VII de L'Adolescence clémentine. Lecture et effets de lecture », dans *En relisant L'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 24 novembre 2006 organisée par Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes*, dans *Cahiers Textuels*, éd. Jean Vignes, n° 30, 2007, p. 153-170.
- MILLET, Olivier, « L'oiseleur-tentateur et la voix du poète. Figures de la séduction chez Marot », dans *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 59-67.
- MUEGGLER, Nina, « L'affaire Marot-Sagon : du conflit personnel à la controverse collective », *Relief*, n° 9-2 : « La Controverse littéraire », 2015, p. 7-21.

- NICHOLS, Stephen G., « Marot, Villon and the *Roman De La Rose*. A Study in the Language of Creation and Re-Creation », *Studies in Philology*, 1966, vol. 63, n° 1, p. 135-143 et n° 2, p. 25-43.
- NOIROT-MAGUIRE, Corinne, « Sur le goût de la langue : le sel marotique, le naïf et l'esprit », dans *Du sel. Actes de la journée d'études « Le Sel dans la littérature française »*, Pau, 28 novembre 2003, éd. V. Duchet-Gavet, Biarritz, Atlantica, 2005, p. 67-90.
- NOIROT, Corinne, « Marot en ses épîtres de “Bourgeon” et “Raisin” ou l'équivoque régénérée », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 1 | 2011. URL : <http://rief.revues.org/909> ; DOI : 10.4000/rief.909
- NOIROT, Corinne, « *Entre deux airs* ». *Style simple et ethos poétique chez Clément Marot et Joachim Du Bellay (1515-1560)*, Québec, Presses de l'Université de Laval, « La République des Lettres », 2011.
- NOTZ, Marie-Françoise, « Ballades et rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* : au confluent de la tradition et de l'invention », dans *Clément Marot. À propos de L'Adolescence Clémentine. Acte des quatrième journées du Centre Jacques de Laprade (29 et 30 novembre 1996)*, éd. James Dauphiné et Paul Mironneau, Biarritz, J&D Editions, 1996, p. 7-18.
- ORII, Hozumi, « La structure de l'*Enfer* de Clément Marot », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2002, n° 55, p. 7-24.
- PANTIN, Isabelle, « Clément Marot, une poétique en creux », dans *Le Génie de la langue française autour de Marot et La Fontaine*, éd. Jean-Charles Monferran, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997, p. 17-36.
- PERRIER, Simone (éd.), *Clément Marot, L'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 8 novembre 1996, Cahiers Textuels*, 16, 1997.
- PETRIS, Loris, « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne », *L'information littéraire*, vol. 58-2, 2006, p. 12-21.
- PLATTARD, Jean, *Marot, sa carrière poétique, son œuvre*, Paris, Boivin, 1938.
- PREISIG, Florian, « Marot et la traduction de la *Première Églogue* », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cahors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 47-54.
- PREISIG, Florian, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à la Renaissance*, Genève, Droz, 2004.
- PREISIG, Florian, « “Plus tost mourir que changer ma pensée” : Marot poète “engagé” ? », *Modern Languages Notes*, t. 120, n° 1 supplément janvier 2005, p. 28-43.
- PREISIG, Florian, « Le poète de cour : condition sociale et représentation de soi chez Marot et Ronsard », *travaux de Littérature*, publiés par l'ADIREL, t. 20, éd. Lise Sabourin, « Le Statut littéraire de l'écrivain », septembre 2007, p. 75-88.
- PREISIG, Florian, « “Marot y fut” : Le Discours de la court de Claude Chappuys », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, 2013, vol. 36, n° 3, p. 33-59.
- SMITH, Pauline M. et PEACH, Trevor (éd.), *Renaissance Reflections, Essays in memory of C.A. Mayer*, Paris, Champion, 2002.
- RICHTER, Mario, « L'evangelismo di Clément Marot. Lettura Della “Déploration De Florimont Robertet” », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 35-2, 1973, p. 247-258.
- RIGOLOT, François, *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.
- RIGOLOT, François, « Clément Marot et l'émergence de la conscience littéraire à la Renaissance », dans *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550). Actes du colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996*, éd. Gérard Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 21-34.
- RIGOLOT, François, « *L'Adolescence clémentine*, événement poétique majeur de 1532 : pour une réédition de l'édition princeps intégrale », *Méthode !*, 11, 2006, p. 83-91.

- ROGER-VASSELIN, Bruno, « Marot historiographe dans l'épître III », dans *En relisant L'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 24 novembre 2006 organisée par Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes*, dans *Cahiers Textuels*, éd. Jean Vignes, n° 30, 2007, p. 71-82.
- ROSENTHAL, Olivia, « Clément Marot, une poétique de la requête » dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 283-299.
- ROSENTHAL, Olivia, « Les jeunesses de Clément Marot », dans *Clément Marot, L'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 8 novembre 1996*, éd. Simone Perrier, dans *Cahiers Textuels*, 16, 1997, p. 7-21.
- ROUGET, François, « Marot poète lyrique », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 573-591.
- ROUGET, François, « Marot épigrammatiste. L'épigramme et la virtuosité en liberté », *Les Fruits de la Saison, Mélanges offerts à André Gendré*, éd. Philippe Terrier, Loris Petris et Marie-Jeanne Liengme Bessire, Genève, Droz, 2000, p. 15-34.
- ROUSSEL, Bernard, « “Laisse gemir, et braire les Payens”, Clément Marot et le Psaume 6 », « Réformes et Protestantismes dans l'Europe moderne », Section des Sciences religieuses de l'École Pratique des Hautes Études, France, *Protestantesimo*, 1999, n° 54, 3, p. 256-272.
- SALLIOT, Natacha, « “De la naissance de Monseigneur le Dauphin” : du bon usage de l'encomiastique », *Loxias*, Loxias 15, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1444>.
- SAULNIER, Verdun-Louis, *Élégies de Clément Marot*, Paris, SEDES, 1952 [rééd. 1968].
- SCOLLEN-JIMACK, Christine, « Marot and Deschamps : the Rhetoric of Misfortune », *French Studies*, XLII, 1988, p. 21-32.
- SCOLLEN-JIMACK, Christine, « Marot and Deschamps, the autobiographical fable », *Renaissance Reflections, Essays in memory of C.A. Mayer*, éd. Pauline M. Smith et Trevor Peach, Paris, Champion, 2002, p. 13-32.
- SCREECH, Michael A., *Marot évangélique*, Genève, Droz, 1967.
- SCREECH, Michael A., *Clément Marot : A Renaissance Poet discovers the Gospel. Lutheranism, Fabrism and Calvinism in the Royal Courts of France and of Navarre and in the Ducal Court of Ferrara*, Leiden, Brill, 1994.
- SELOSSE, Philippe, « Le rondeau renaissant et son épistémè : syntaxe, sémantique et rime dans les rondeaux de Jean Bouchet et Clément Marot », *Le Français préclassique*, XIII, 2011, p. 115-171.
- SKENAZI, Cynthia, « Eutopie et utopie dans le *Temple de Cupido* de Marot », *French Studies*, LIX, 1995, p. 13-27.
- SKENAZI, Cynthia, « De Virgile à Marot : l'“Églogue au Roy, sous les noms de Pan & Robin” » dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 57-66.
- SKENAZI, Cynthia, « L'économie du don et le mécénat. Les formes de l'échange dans une épître de Clément Marot », *French Studies*, LVII, 4, 2003, p. 463-474.
- SKENAZI, Cynthia, « Marot contre Sagon : une poétique de la métamorphose », *L'animal sauvage à la Renaissance. Colloque international organisé par la Société française d'études du seizième siècle et Cambridge French Colloquia (3-6 septembre 2004)*, éd. Philip Ford, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 2007, p. 381-398.
- THIRY, Claude, « La jeunesse littéraire de Clément Marot », *Revue des langues vivantes*, 33/5, 1968, p. 436-460 et 33/6, p. 567-578.

- THIRY, Claude, « Clément Marot, poète du roi et poète de France », dans « *Toutes choses sont faites cleres par escripture* ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, éd. Virgine Minet-Mahy, Claude Thiry et Tania Van Hemelryck, dans *Lettres romanes*, hors série, 2004, p. 113-125.
- THIRY, Claude, « Marot, éditeur de Villon », dans *Villon, mythe et poésie, Actes du colloque à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris organisé par J. Dufournet, M. Freeman, J. Dérens*, éd. Jean Dufournet et Marcel Faure, Paris, Champion, 2011, p. 281-290.
- TOMARKEN, Annette, « Clément Marot and the Grands Rhétoriqueurs », *Symposium*, XXXII-1, Syracuse (N. Y.), Syracuse University Press, 1978, p. 41-55.
- TOMARKEN, Annette, « “Icy dessoubz” : la rhétorique de l'épithaphe dans la génération Marot », dans *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550). Actes du colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996*, éd. Gérard Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 299-313.
- TOURNON, André, « *Ce sont coups d'essai* : l'ironie poétique », dans *Clément Marot, L'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 8 novembre 1996*, éd. Simone Perrier, dans *Cahiers Textuels*, 16, 1997, p. 117-129.
- TUCKER, George Hugo, « Clément Marot, Ferrara, and the Paradoxes of Exile », dans *Humanism and Letters in the Age of François I^{er}. Proceedings of the Fourth Cambridge French Renaissance Colloquium*, éd. Philip Ford, Gillian Jondorf et Régine Reynolds-Cornell, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 171-193.
- VIANEY, Joseph, « L'art du vers chez Clément Marot », dans *Mélanges offerts à Abel Lefranc*, Paris, Droz, 1936, p. 44-57.
- VIANEY, Joseph, *Les Épîtres de Marot*, Paris, Nizet, 1962 [Malfère, 1935].
- VILLEY, Pierre, *Tableau chronologique des publications de Marot*, Paris, Champion, 1921.
- VIGNES, Jean, « “En belle forme de livre” : la composition de *L'Adolescence clémentine* », *Revue de littératures française et comparée*, n° 7, 1996, p. 79-86.
- VIGNES, Jean, « Inspirations poétiques et faveurs du Prince chez Marot, Du Bellay et Ronsard », dans *Les Fruits de la Saison. Mélanges de littérature des XVI^e et XVII^e siècles offerts au Professeur André Gendre*, éd. Philippe Terrier, Loris Petris, Marie-Jeanne Liengme Bessire, Genève, Droz, 2000, p. 35-48.
- VIGNES, Jean, « “Rentrez de bonne sorte” : le rentrement des rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* », *Styles, genres, auteurs*, éd. Van Dung Le Flanchec et Claire Stolz, n°6, Paris, PUPS, 2006, p. 41-53.
- VIGNES, Jean (éd.), *En relisant l'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 24 novembre 2006 organisée par Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes*, *Cahiers Textuels*, n° 30, 2007.
- VIGNES, Jean, « En un rondeau, ou deux, ou davantage... Effets de singularité et de parallélisme dans les rondeaux de *L'Adolescence clémentine* », dans *En relisant l'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 24 novembre 2006 organisée par Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes*, dans *Cahiers Textuels*, n° 30, 2007, p. 171-182.
- VIGNES, Jean, « Supplications marotiques : pour une relecture de la “Petite épître au roi” », dans *La supplication : discours et représentations*, éd. Anne-Simone Dufief, Pauline Brulet et Luce Albert, Angers, Presses universitaires d'Angers, 2015, p. 227-354.
- WILLIAMS, Annwyl, « Clément Marot and Petrarchism : critical progress ? », *French Studies*, XXXIX, 1985, p. 1-17.
- WILLIAMS, Annwyl, *Clément Marot : Figure, Text and Intertext*, Lewiston (N.-Y.), The Edwin Mellen Press, 1990.
- WILLIAMS, Annwyl, « Clément Marot , “le cler soleil” : intertexte médiéval de l'épigramme amoureuse », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 201-212.
- WURSTEN, Dick, *Clément Marot and religion. A Re-assessment in the Light of his Psalm Paraphrases*, Leiden, Boston, Brill, 2010.

- **Études consacrées à Jean Marot (et à son influence sur Clément)**

- ARMSTRONG Adrian, « Jean Marot's Rebus-Rondeau : Sense and Space », *Le Moyen Français*, vol. 42, 1998, p. 19-27.
- BADEL, Pierre-Yves, « Le rondeau au temps de Jean Marot », dans *Grands Rhétoriciens. Actes du colloque tenu à l'Université de Paris-Sorbonne le 21 mars 1996*, Paris, Presses de L'École Normale Supérieure, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 14, 1997, p. 13-35.
- BERTHON, Guillaume, « “Estre heritier du seul bien Paternel” : sur la date de la mort de Jean Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 71-2, 2009, p. 301-307.
- BERTHON, Guillaume, « “Triboulet a frères et sœurs” – Fou de cour et littérature au tournant des XV^e et XVI^e siècles », *Babel*, n° 25, 2012, p. 97-120.
- BOZARD, Laurent, « *Ce mien petit ouvrage a vous et non aultre voue et dedie* » : Jean Marot à la cour d'Anne de Bretagne, mémoire non publié, université de Liège, année académique 2001-2002.
- BOZARD, Laurent, « “Mince de biens et povre de santé” : la “trilogie” médicale de Jean Marot », *Les Lettres romanes*, LVII, n° 1-2, Université catholique de Louvain, Louvain, 2003, p. 19-32.
- BOZARD, Laurent « Un rondeau de Jean Marot au destinataire ambigu », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, vol. 61-2, 2004, p. 377-380.
- BOZARD, Laurent, « Mise en page et engagement : le neuvain picard de Jean Marot », *Le Moyen Français*, vol. 71, 2012, p. 63-86.
- BRANCHER, Dominique, « “En la maison de son cler pere alla” : autour du “rondeau parfait” de Clément Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 61-2, 1999, p. 429-459.
- BROC, Hervé de, « Jean et Clément Marot », dans *Paysages poétiques et littéraires*, Paris, 1904, p. 1-34.
- BROWN, Cynthia J., « Les louanges d'Anne de Bretagne dans la poésie de Jean Bouchet et de ses contemporains : voix de deuil masculines et féminines » dans *Jean Bouchet. Traverser des voies périlleuses (1476-1557). Actes du colloque de Poitiers (30-31 août 2001)*, éd. Jennifer Britnell et Nathalie Dauvois, Paris, Champion, 2003, p. 31-51.
- BROWN, Cynthia J., « Books for a Queen : The Literary Patronage of Claude de France », *Bulletin du bibliophile*, 2012, n° 2, p. 257-276.
- CALMON, J., « Jean Marot, père de Clément Marot, à Cahors (1470-1506) », *Bulletin de la société des études du Lot*, 83, 1962, p. 112-118.
- CIGADA, Sergio, « L'attività letteraria e i valori poetici di Jean Marot », dans *Contributi dell'Istituto di filologia moderna*, V, Milan, Vita e pensiero, 1968, p. 65-162.
- CORNILLIAT, François, « Rhétorique, poésie, guérison : de Jean à Clément Marot », dans *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550). Actes du colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996*, Éd. Gérard Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 59-79.
- CORNILLIAT, François, « “L'erreur Pigmalion” : politique des couleurs dans *Le Voyage de Gênes* de Jean Marot », dans *Passer les monts*, éd. Jean Balsamo, Paris, Champion, 1998, p. 177-197.
- CORNILLIAT, François, « Clément Marot et le “noble Art Poétique”, ou la preuve par le père », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, éd. Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli, Turnhout, Brepols, 2008, p. 195-206.
- DEFAUX, Gérard, « “Effacer Jean, & escrire Clément” : une douloureuse (et double) affaire de succession » dans *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550). Actes du colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996*, éd. Gérard Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 81-112.
- DEFAUX, Gérard, « Une poétique d'historiographe : subjectivité, vérité et “rhétorique seconde” dans l'œuvre de Jehan Marot », dans *Mélanges à la mémoire de Jean-Claude Morisot*, Montréal, Presses de l'université McGill, 2001, p. 61-96.

- DELVALLÉE, Ellen, « Complémentarité et coopération de Jean et Clément Marot dans leurs poèmes sur la naissance du Dauphin François », dans *François I^{er} et la vie littéraire de son temps (1515-1547). Actes du colloque international de Queen's University, 17-19 septembre 2015*, éd. François Rouget, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- FRÉVILLE, Ernest de, « Notes sur les poètes Jean et Clément Marot, le père et le fils », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français*, 1856, p. 249-257.
- HEARNE, Michelle, « *Le Voyage de Gênes : The Queen's Perspective* », dans *Art et Littérature, Le voyage entre texte et image*, éd. Jean-Loup Korzilius, Rodopi, 2006, p. 61-85.
- HÛE, Denis, « Les Marot et le puy de Rouen, remarques à propos du ms. BN, f. fr. 2205 », *Nouvelle Revue du seizième siècle*, XVI, n° 2, 1998, p. 219-247.
- JOUKOVSKY-MICHA, Françoise, « Clément Marot et Jean Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 29, 1967, p. 557-565.
- MANTOVANI, Thierry, « Sur le rondeau dit "parfait" de Clément Marot », dans *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, éd. Christine Martineau-Géniéys, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, Paris, CID diffusion, 1997, p. 59-77.
- MAYER, Claude-Albert, et BENTLEY-CRANCH, Dana, « Le premier pétrarquiste français, Jean Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 27, 1965, p. 183-185.
- MONFERRAN, Jean-Charles, « Père et fils dans l'Adolescence Clémentine : "Effacer Jean et écrire Clément" », dans *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à François Charpentier*, éd. François Lecercle et Simone Perrier, Paris, Champion, 2001, p. 125-140.
- MONTIGNY, Charles de, « Anne de Bretagne et Jean Marot », *Revue de Bretagne*, VIII, 1860, p. 275.
- NOTZ, Marie-Françoise, « La vue et la voix : l'ombre du prince au miroir du texte dans les deux *Voyages* de Jean Marot », *Le Moyen Français*, vol. 34, 1994, p. 123-133.
- PROVINI, Sandra, « Le renouveau du poème héroïque en France au début de la Renaissance : *Le Voyage de Venise* de Jean Marot (1509) », *L'épopée en vers dans la littérature française du XVI^e au XIX^e siècle*, dir. Jean-Marie Roulin, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 65, mai 2013, p. 261-276.
- PREISIG, Florent, « Clément Marot éditeur de son père », *Travaux de Littérature*, XIV-1, 2001, p. 119-137.
- RIGOLOTT, François, « Un chant royal "sans macule" : modestie et ambition littéraire de Jean Marot à Rouen », dans *Première poésie française de la Renaissance : autour des Pays poétiques normands. Actes du colloque international organisé par le CEREDI (Université de Rouen) 30 septembre-2 octobre 1999*, éd. Jean-Claude Arnould et Thierry Mantovani, Paris, Champion, 2003, p. 307-328.
- ROY, Bruno « Triboulet, Josseaume et Pathelin à la Cour de René d'Anjou », *Le Moyen Français*, vol. 7, n° 1, 1980, p. 7-56.
- RUTSON, Elizabeth M., *The Life and Works of Jean Marot*, thèse non publiée, Bodleian Library, Oxford University, s.d., 1961.
- RUTSON, Elizabeth M., « A Note on Jean Marot's Debt to Italian Sources », *MLR*, LXI, 1966, p. 25-28.
- THEUREAU Louis, *Étude sur la vie et les œuvres de Jean Marot*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [Caen, Le Blanc-Hardel, 1873].
- THIRY, Claude, « Jean Marot revu et corrigé par Clément », dans *Lettres romanes*, 55, n° 1-2, 2006, p. 17-30.
- TRISOLINI, Giovanna, « Alcune fonti bibliche del *Voyage de Gênes* di Jean Marot », *Giornale italiano di filologia*, 35, 1973, p. 155-165.
- TRISOLINI, Giovanna, *Essai sur les écrits politiques de Jean Marot*, Paris, Nizet, 1975.
- TRISOLINI, Giovanna, *Le Lexique de Jean Marot dans Le Doctrinal des Princesses et Nobles Dames*, Ravenne, Longo, 1978.

WHITE, Margarita, « Petrarchism in French rondeau before 1527 », *French Studies*, XXII, octobre 1968, p. 287-295.

- **Études consacrées à Jean Lemaire de Belges (et à son influence sur Clément Marot)**

ABÉLARD, Jacques, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye de Jean Lemaire de Belges : étude des éditions, genèse de l'œuvre*, Genève, Droz, 1976.

ARMSTRONG, Adrian, « Prosimètre et savoir », dans *Le prosimètre à la Renaissance*, Paris, Editions ENS rue d'Ulm, Cahiers V.L. Saulnier n° 22, 2005, p. 125-142.

ARMSTRONG, Adrian, « Is this an ex-parrot ? The Printed Afterlife of Jean Lemaire de Belges' *Épîtres de l'Amant Vert* », *Journal de la Renaissance*, vol. V, 2007, p. 323-336.

ARMSTRONG, Adrian, « Yearning and Learning : Spaces of Desire in Jean Lemaire de Belges' *Concorde des deux langages* (1511) », *The Erotics of Consolation : Desire and Distance in the Late Middle Ages*, éd. Catherine E. Léglu and Stephen J. Milner, New York, Palgrave, 2008, p. 79-94.

BAYET, Jean, « La source principale de l'églogue de Clément Marot "Au Roy sous les noms de Pan et Robin" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, XXXIV, oct-déc 1927, p. 567-571.

BERRONG, Richard M., « *Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye* : Jean Lemaire de Belges' ambivalent view of eloquence », *Studi Francesi*, 78, 1982, p. 399-407.

BRITNELL, Jennifer, « Jean Lemaire de Belges and Prophecy », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 42, 1979, p. 144-166.

BRITNELL, Jennifer, « Jean Lemaire de Belges and his List of Schisms », *Durham University Journal*, 72, 1980, p. 53-58.

BRITNELL, Jennifer, « The Antipapalism of Jean Lemaire De Belges' *Traité de la Difference des Schismes et des Conciles* », *The Sixteenth Century Journal*, 24/4, 1993, p. 783-800.

BRITNELL, Jennifer dans « La mort de Jean Lemaire de Belges, l'édition de 1517 du *Traité des schismes et des conciles*, et les impertinences d'un éditeur », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 56, 1994, p. 127-133.

BRITNELL, Jennifer, « Antipapal Writing in the Reign of Louis XII : Propaganda and Self-Promotion », dans *Vernacular Literature and Current Affairs in the Early Sixteenth Century : England, France and Scotland*, éd. Jennifer Britnell et Richard Britnell, Aldershot et Vermont, Ashgate Press, 2000, p. 41-61.

BROWN, Cynthia J., « Jean Lemaire's *Concorde des deux Langages* : The Merging of Politics, Language and Poetry », *Fifteenth-Century Studies*, 3, Michigan, 1980, p. 29-39.

BROWN, Cynthia J., « The rise of literary consciousness in late medieval France : Jean Lemaire and the Rhétoriqueur tradition », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XIII, 1, 1983, p. 51-74.

CALIN, William, « Jean Lemaire de Belges : Courtly Narrative at the close of the Middle Ages », dans *The Nature of Medieval Narrative*, éd. Minnette Grunman-Gaudet et Robin F. Jones, Lexington (Kentucky), French Forum, 1980, p. 205-215.

CHARLIER, Gustave, « Sur l'enfance de Marot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, XXXIV, juillet-sept 1927, p. 426-428.

CHÂTELET, Albert, « Jean Lemaire de Belges, Jean Hey et les artistes », *Revue du Nord*, n° 359, 2005, p. 51-65, URL : www.cairn.info/revue-du-nord-2005-1-page-51.htm.

CHIRON, Pascale, « Un temps turbulent à décrire et rediger en forme lisible : l'écriture de l'histoire chez Jean Lemaire de Belges, dans *Écritures de l'histoire (XIV-XVI^e siècles)*, éd. Danièle Bohler et Catherine Magnien, Genève, Droz, 2005, p. 257-268.

- CHIRON Pascale et McDONALD, Grantley, « The Testament of Jean Lemaire, 1524 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 71-3, 2009, p. 527-533.
- CORNILLIAT, François, « La couleur et l'écriture : le débat de Peinture et de Rhétorique dans *La Plainte du Désiré* de Jean Lemaire », *Nouvelle Revue du seizième Siècle*, 7, Genève, Droz, 1989, p. 7-23.
- CORNILLIAT, François, « *Comme un autre Iliou*. Échec poétique et Renaissance lyonnaise dans la *Concorde des deux Langages* », dans *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, éd. Gérard Defaux, Lyon, ENS Éditions, 2003.
- COTTRELL, Daniel, « Allegories of Desire in Lemaire's *Concorde des deux Langages* », *French Forum*, XXIII-3, 1998, p. 261-300.
- COWLING, David, « Interpretation in Action : Jean Lemaire de Belges and the Allegorical Temple », dans *(Ré)interprétations. Etudes sur le seizième Siècle*, éd. J. O'Brien et Ann Arbor, Michigan Romance Studies, 1995, p. 11-32.
- COWLING, David, « Jean Lemaire, Robert Gaguin et la rhétorique », dans *Grands Rhétoriciens. Actes du colloque tenu à l'Université de Paris-Sorbonne le 21 mars 1996*, Paris, Presses de L'École Normale Supérieure, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 14, 1997, p. 117-132.
- DAUVOIS, Nathalie, « La représentation de la passion entre prose et vers chez les derniers rhétoriciens (Octovien de Saint-Gelais, Jean Lemaire de Belges) », *La Poétique des Passions à la Renaissance, Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, textes réunis et édités par François Lecercle et Simone Perrier, Paris, Champion, 2001, p. 299-315.
- DAUVOIS, Nathalie, « Prudence et politique chez les grands rhétoriciens, *Janus bifrons* », dans *La Vertu de prudence entre Moyen Âge et âge classique*, éd. Evelyne Berriot-Salvadore, Catherine Pascal, François Roudaut et Trung Tran, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 55-71.
- DAUVOIS, Nathalie, « Séduction et dévergondage des Muses à l'aube de la Renaissance (Saint-Gelais, Lemaire, Bouchet) », dans *La Muse s'amuse, figures insolites de la Muse à la Renaissance*, éd. Anne-Pascale Pouey-Mounou et Perrine Galand, Genève, Droz, 2016, p. 163-180.
- DELVALLÉE, Ellen, « Lemaire de Belges traducteur de l'*Iliade* : les discours du chant III dans les *Illustrations* », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 3 | 2014. URL : <http://rhetorique.revues.org/210> ; DOI : 10.4000/rhetorique.210.
- DELVALLÉE, Ellen, « Spécification et consolation dans *La Couronne margaritique* de Jean Lemaire de Belges », dans *La Digression au XVI^e siècle. Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Rouen en novembre 2014*, éd. Gérard Milhe-Poutingon, Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude », n° 13, 2015, URL : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?specification-et-consolation-dans.html>.
- DESBOIS, Adeline, « Pâris ou la roue de la jeunesse dans les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troie* de Lemaire de Belges », dans *Les âges de la vie, de l'aube de la Renaissance au crépuscule des Lumières. Actes de la journée d'étude organisée par Pauline Decarne et Damien Fortin, le 25 juin 2011*, article disponible sur le site du CELLF de Paris-Sorbonne à l'onglet « Publications en ligne ».
- DESBOIS-IENTILE, Adeline, *L'histoire écoutée aux portes de la mythologie : l'écriture du mythe troyen autour des Illustrations de Lemaire de Belges*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Mireille Huchon, Paris Sorbonne, 2015.
- DOUDET, Estelle, « La personnalité poétique à l'aube de la Renaissance. George Chastelain et la filiation littéraire chez les Grands Rhétoriciens », dans *La littérature à la cour des ducs de Bourgogne : actualités et perspectives de recherche. Actes du colloque international du GRMF, Louvain-la-Neuve, 8-10 mai 2003*, *Le Moyen Français*, vol. 57-58, 2005, p. 105-122.
- DOUDET, Estelle, « Historiographie, astrologie, littérature au XV^e siècle, le passage des comètes chez les Grands Rhétoriciens bourguignons », dans *Ordre et désordre du monde. Enquête sur les météores de la Renaissance à l'âge moderne*, dir. Thierry Belleguic et Anouchka Vasak, Paris, Hermann, 2013, p. 69-95.
- DOUTREPONT, Georges, *Jean Lemaire de Belges et la Renaissance*, Bruxelles, Académie Royale, 1934.

- EUBANKS, Peter, « Poetic self-assertion in Jean Lemaire de Belges's 1506 "Les Regretz de la Dame Infortunée" », *Romance Notes*, vol. 47, n° 3, 2007, p. 313-321.
- EUBANKS, Peter, « The Limits of Renaissance Aesthetics : Jean Lemaire de Belges's 1504 *Plainte du Désiré* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 70-1, 2008, p. 147-155.
- EUBANKS, Peter, « Jean Lemaire de Belges's Rhetorical Masks in *L'Amant Vert* and "Les Regretz de la Dame Infortunée" », *Romance Quarterly*, 59-3, 2012, p. 166-176.
- FENOALTEA, Doranne, « Doing it with Mirrors : Architecture and Textual Construction in Jean Lemaire's *La Concorde des deux Langages* », dans *Lapidary Inscriptions*, éd. Barbara C. Bowen et Jerry C. Nash, Lexington (Kentucky), French Forum, 1991, p. 21-32.
- FONTAINE, Marie-Madeleine, « Antiquaires et rites funéraires », dans *Les funérailles à la Renaissance : XII^e colloque international de la Société française d'étude du seizième siècle Bar-le Duc, 2-5 décembre 1999*, éd. Jean Balsamo, Genève, Droz, 2002, p. 329-356.
- FONTAINE, Marie-Madeleine, « Des Auteurs pour Marguerite d'Autriche et les dames de la cour de Malines : Olivier de La Marche et Jean Lemaire de Belges », dans *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, éd. Anne-Marie Legaré et Bertrand Schnerb, Turnhout, Brepols, 2007, p. 265-275.
- FRANÇON, Marcel, « Jean Lemaire de Belges et Ausone », *Modern Language Notes*, vol. 58, n° 8, décembre 1943, p. 594-600.
- FRAPPIER, Jean, « Sur quelques emprunts de Clément Marot à Jean Lemaire de Belges », dans *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet*, Paris, Boivin, 1940, p. 161-176.
- FRAPPIER, Jean, « Nouvelles réflexions sur la *Concorde des deux langages* », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, 1948, p. 1-12.
- FRAPPIER, Jean, « L'Humanisme dans la poésie de Jean Lemaire de Belges », *Romance Philology*, XVII, 1963, p. 272-284.
- FRAPPIER, Jean, « L'Humanisme de Jean Lemaire de Belges », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 25, 1963, p. 289-306.
- GENDRE, André, « Jean Lemaire de Belges et les modèles déclarés de son Jugement de Pâris », dans *Mélanges à la mémoire de V.L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 697-704.
- GRAY, Floyd, « Jean Lemaire de Belges et la révision du Jugement de Pâris », dans *Mélanges offerts à M. Tétel*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 15- 24.
- GRIFFIN, Robert, « Cosmic Metaphor in *La Concorde des deux Langages* », dans *Pre-Pléiade Poetry*, Jerry C. Nash, Lexington (Kentucky), French Forum, 1985, p. 15-30.
- GRIFFIN, Robert, « *La Concorde des deux langages* : Discordia Concors » dans *Literature and the Arts in the Reign of Francis I*, éd. Pauline Smith et I.D. McFarlane, Lexington (Kentucky), French Forum, 1985, p. 54-81.
- GRIFFIN, Robert, « Jean Lemaire's Epic Contraption », *The Modern Language Review*, vol. 83, n° 1, 1988, p. 16-29.
- GRIFFIN, Robert, « Lemaire's *Couronne Margaritique* and the Life of Allegory », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 19-2, 1989, p. 283-296.
- GROS, Gérard, « Sur l'oraison mariale de Valenciennes ou Jean Lemaire de Belges et ses devanciers », dans *Et c'est la fin pour quoy nous sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet professeur à la Sorbonne Nouvelle : Littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, I-III, éd. Jean-Claude Aubailly, Emmanuelle Baumgartner et Francis Dubost, Paris, Champion, 1993, p. 685-693.
- IMBS, Paul, « Jean Lemaire de Belges : *La Concorde des deux langages* », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, 26, 1948, p. 181-187.

- JEAY, Madeleine, « Le traitement des vestiges courtois dans les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, les *Épîtres de l'Amant vert* et la *Concorde des deux langages* de Jean Lemaire de Belges », *Le Moyen Français*, vol. 71, 2012, p. 45-62.
- JENKINS, Michael F. O., *Artful Eloquence. Jean Lemaire de Belges and the Rhetorical Tradition*, Chapel Hill, North Carolina Studies, 1980.
- JODOGNE, Pierre, « Structure et technique descriptive dans le *Temple d'Honneur et de Vertus* », *Studi Francesi*, 29, 1966, p. 269-278.
- JODOGNE, Pierre, « Un recueil poétique de J. Lemaire en 1498 », dans *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, éd. Franco Simone, Turin, Giappichelli, 1967, p. 181-210.
- JODOGNE, Pierre, « L'orientation culturelle de Jean Lemaire de Belges », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 23, mai 1971, p. 85-103.
- JODOGNE, Pierre, *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1972.
- JODOGNE, Pierre, « La rhétorique dans l'historiographie bourguignonne », dans *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance*, éd. Louis Terreaux, Genève, Slatkine, 1978, p. 51-69.
- JOURDE, Michel, « Ce que le père (Anchise) prédit au fils (Enée) : prophétie paternelle et narration en France au XVI^e siècle », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 21/1, 2003, p. 107-120.
- KNOWLTON, Edgar Colby, « The Allegorical Figure Genius », *Classical Philology*, vol. 15, n°4, oct. 1920, p. 380-384.
- KRITZMAN, Lawrence, « The Rhetoric of Dissimulation in *La Première Epistre de l'Amant vert* », *Journal of Renaissance and Medieval Studies*, 10, 1980, p. 23-39.
- LEBLANC, Yvonne, « Death and Remembrance : The Immortality of the Word and the *Épîtres de l'Amant Vert* », *Medieval Perspectives*, Fairmont (West Virginia), Southeastern Medieval Association, 8, 1993, p. 112-120.
- LEMAIRE, Jacques, « La conception de l'histoire chez les chroniqueurs bourguignons d'après les prologues de leurs œuvres », dans *Histoire et littérature au Moyen Âge : Actes du Colloque du Centre d'Études médiévales de l'Université de Picardie (Amiens, 20-24 1985)*, éd. Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1991, p. 235-249.
- LIAROUTZOS, Chantal, « Fable et allégorie dans les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* de Lemaire de Belges », dans *Le Sens caché, usages de l'allégorie du Moyen Âge au XVII^e siècle*, dir. Francine Wild, Artois Presses universités, 2013, p. 39-52.
- LONNEVILLE, Georges, « Les *Trois contes intitulés de Cupidon et de Atropos*, par Jehan Le Maire de Belges, ou la syphilis décrite par un poète du Moyen Âge », *Bruxelles médical*, t. XXXVI, juillet 1933.
- MADUREIRA, Margarida, « Les enseignements de l'«histoire» antique : Pâris, Hélène et la guerre de Troie », dans *L'Antiquité entre Moyen Âge et Renaissance. L'Antiquité dans les livres produits au nord des Alpes entre 1350 et 1520*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 255-280.
- MARTIN, Isabelle, *Innovations formelles et évolution des savoirs dans l'œuvre de Jean Lemaire de Belges, 1473-1515*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, Montpellier, 1997.
- MARTIN, Martial, « Le prosimètre des rhétoriciens bourguignons : miroir d'une cour en crise », *Le Moyen Français*, vol. 57-58, 2006, p. 249-262.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Échos de Dante dans la poésie française du XVI^e siècle », *Littérature*, 2004, n° 133, p. 40-53.
- MCGRADY, Deborah, « Printing the Patron's Pleasure for Profit : the Case of the *Épîtres de l'Amant Vert* », *Journal of the Early Book Society*, II, 1999, p. 89-112.
- MCKINLEY, Mary B., « Parrots and Poets : Writing Alterities in Scève and Lemaire de Belges », dans *Self and Other in Sixteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge French Renaissance Colloquia, 2004, p. 1-14.

- MÉNAGER, Daniel, « *La Concorde des deux langages* : vers et prose chez Jean Lemaire de Belges », dans *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à Robert Aulotte*, Paris, SEDES, 1988, p. 15-25.
- MORPHOS, Panos Paul, « The Pictorialism of Lemaire de Belges in *Le Temple d'Honneur et de Vertus* », *Annali dell'Instituto Universitario Orientale, Sezione romanza*, 5, 1963, p. 5-34.
- MOSS, Ann, « Fabulous Narrations in the *Concorde des deux langages* of Jean Lemaire de Belges », dans *Philosophical Fictions*, Londres, The Warburg Institute, 1991, p. 17-28.
- MUNN, Kathleen Miriam, *A Contribution to the study of Jean Lemaire de Belges : a critical study of bio-bibliographical data, including a transcript of various unpublished works*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1975.
- NAÏS, Hélène, « Grand temps et longs jours sont, monsieur l'indiciaire », *Tralili*, XI, 1, 1973, p. 208-218.
- NASSICHUK, John A., « Le “ceston” de Vénus dans *Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troie* de Jean Lemaire de Belges », *Traduire, trahir, travestir. Études sur la réception de l'Antiquité.*, éd. Jean-Pierre Martin et Claudine Nédélec, Arras, Artois Presses Université, 2012, p. 41-54.
- NORRELL, Renée, « L'énigme de la *Concorde des deux langages* », *Revue des langues romanes*, 83, 1978, p. 151-155.
- RANDALL, Michael, « The Flamboyant Design of Jean Lemaire de Belges' *La Concorde des deux Langages* », *L'Esprit Créateur*, 28.2, 1988, p. 13-24.
- RANDALL, Michael, « De la ressemblance margaritique : Jean Molinet et Jean Lemaire de Belges », dans *Grands Rhétoriciens. Actes du colloque tenu à l'Université de Paris-Sorbonne le 21 mars 1996*, Paris, Presses de L'École Normale Supérieure, Cahiers V.-L. Saulnier, n° 14, 1997, p. 165-177.
- RANDALL, Michael, « On the Magical Statues in Lemaire de Belges's *Le Temple d'honneur et de vertus* », dans *Virgilian Identities in the French Renaissance*, dir. Phillip John Usher et Isabelle Fernbach, Cambridge, D. S. Brewer, 2012, p. 59- 72.
- RAYNAUD DE LAGE, Guy, « “*Natura et Genius*” chez Jean de Meung et Jean Lemaire de Belges », *Le Moyen Âge*, LVIII, 1952, p. 125-143.
- RICHTER, Bodo L.O., « The Image of the Temple in the Works of Jean Lemaire de Belges », *Mediaevalia*, 12, 1989, p. 315.
- RIGOLOT, François, « Jean Lemaire de Belges : concorde ou discorde des deux langages ? », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, III, 1973, p. 165-175.
- RIGOLOT, François, « “Rhétorique” et “poésie” à l'aube du XVI^e siècle : la double postulation de l'*Amant Vert* », *Romance Philology*, 33, 1980, p. 523-535.
- RIGOLOT, François, « Intentionnalité du texte et théorie de la *persona* : le cas des *Epîtres de l'Amant Vert* », dans *Poétiques : théories et critiques littéraires, Michigan Romance Studies*, éd. Floyd Gray, t.1, 1980, p. 186-207.
- RIGOLOT, François, *Le texte de la Renaissance. Des Rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982, « Deuxième partie : Le texte des “Rhétoriciens” : Jean Lemaire de Belges », p. 59-104.
- RIGOLOT, François, « Sur la devise de Marguerite d'Autriche : fortune et infortune d'un rhétoricien », dans *Il tema della Fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1990, p. 197-210.
- RIGOLOT, François, « “De peu assez” : Clément Marot et Jean Lemaire de Belges » dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cabors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 185-200.
- ROSENTHAL, Olivia, « L'auteur devant son œuvre : l'exemple de Jean Lemaire de Belges », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 17/2, 1999, p. 181-193.
- ROTHSTEIN, Marian, « Jean Lemaire de Belges's *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye* : Politics and Unity », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 52-3, Genève, Droz, 1990, p. 593-609.

- ROTHSTEIN, Marian, « Etymology, Genealogy, and the Immutability of Origins », *Renaissance Quarterly*, n° 43/2, Summer 1990, p. 332-347.
- SAÏM, Mirela, « Du « Labeur historien » : rhétorique et historiographie dans les *Illustrations...* de Jean Lemaire de Belges », *Le Moyen français*, vol. 34, 1994, p. 145-174.
- SAÏM, Mirela, « La parole aéropagitique chez Jean Lemaire de Belges : les Troyens, le « pot aux roses » rhétorique et l'ancienne constitution de France », *Le Moyen français*, vol. 39-40-41, 1997, p. 479-511.
- SCHOYSMAN, Anne, « Une traduction italienne annotée de la *Légende des Vénitiens* de Jean Lemaire de Belges », *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria*, LVII, n.s. XLIII, 1992, p. 107-129.
- SCHOYSMAN, Anne, « La Légende des Vénitiens de Jean Lemaire : quelle historiographie ? », *L'analisi linguistica e letteraria*, n° 1, 1998, p. 97-108.
- SCHOYSMAN, Anne, « Historiographie bourguignonne : la valeur d'un témoignage autographe. À propos de la *Chronique annale* (1507) de Jean Lemaire », *La Recherche. Bilan et perspectives. Actes du IX^e colloque international sur le moyen français (Montréal, 5-7 octobre 1998)*, *Le Moyen Français*, vol. 46-47, 2000, p. 513-526.
- SCHOYSMAN, Anne, « La langue du chroniqueur Jean Lemaire de Belges d'après ses corrections autographes dans le ms. parisien BN, Dupuy 503 », dans *Lingua, cultura e testo : miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, éd. Giuseppe Bernardelli et Enrica Galazzi, Milan, Vita e Pensiero, 2003, p. 717-726.
- SCHOYSMAN, Anne, « Prosimètre et *varietas* chez Jean Lemaire de Belges », dans *Le prosimètre à la Renaissance*, Paris, Editions ENS rue d'Ulm, Cahiers V.L. Saulnier n° 22, 2005, p. 111-124.
- SCHOYSMAN, Anne, « Jean Lemaire de Belges et Josse Bade », *Le Moyen Âge*, CXII, 3, 2006, p. 575-584.
- SCHOYSMAN, Anne, « Pierre Sala "antiquaire" dans le manuscrit BnF fr. 5447 : notes philologiques sur le *Traité des anciennes pompes funérales de Jean Lemaire* », *Studi francesi*, 156, LII-III, septembre-décembre 2008, p. 554-564.
- SCHOYSMAN, Anne, « L'Épithaphe de Jean Molinet et George Chastelain de Jean Lemaire de Belges, avec une Épître dédicatoire adressée à Charles Le Clerc (1508) », dans *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, éd. Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli, Turnhout, Brepols, 2008, p. 279-287.
- SKRAINKA, Sarah Lynn, *Letters from Hell : The Underworld and the Verse Epistle in the Works of Jean Lemaire de Belges and Clément Marot*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Mary McKinley, University of Virginia, 2008.
- SPAAK, Paul, *Jean Lemaire de Belges. Sa vie, son œuvre et ses meilleures pages*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [1926].
- STONE, Donald, « Some observations on the text and possible meanings of Lemaire de Belges' *La Concorde des deux langages* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 55-1, 1993, p. 65-76.
- TERESA ZANOLA, Maria, « Le langage des pierres précieuses et l'expression des sentiments », *Le Moyen Français*, vol. 50, 2002, p. 47-60.
- THIBAUT, Francisque, *Marguerite d'Autriche et Jehan Lemaire de Belges ou de la Littérature et des arts aux Pays-Bas sous Marguerite d'Autriche*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1888].

- **Études consacrées à Guillaume Cretin**

- BEAUNE, Colette, « L'échec d'un historien : le cas de Guillaume Cretin », dans *Histoires de France, historiens de la France. Actes du colloque de Reims (14-15 mai 1993)*, éd. Yves-Marie Bercé et Philippe Contamine, Paris, Champion, 1994, p. 119-136.

- BEYS, Béatrice, « L'hommage du livre à François I^{er} : une image royale multiple », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 79, 2014, p. 101-128.
- GUILHIERMOZ, Paul, « Représentation d'un jeu de Guillaume Cretin en 1506 », *Romania*, 18, 1889, p. 596-597.
- GUY, Henry, « Un "Souverain poète français" : maître Guillaume Cretin », *Revue d'histoire littéraire de la France*, oct-déc 1903, p. 553-589.
- LAPOINTE, Mélissa, *Du culte de la Vierge à l'imitation du Christ : études sur les enjeux rhétoriques des exempla marial et christique dans les œuvres versifiées de Guillaume Cretin (1460-1525) et Marguerite de Navarre (1492-1549)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Luc Vaillancourt, Université du Québec à Chicoutimi, 2011.
- MARGOLIN, Jean-Claude, « À travers quelques déplorations : pour un "tombeau" littéraire et musical de Jean de Ockeghem », dans « ...*La musique de tous les passe-temps le plus beau...* ». *Hommage à Jean-Michel Vaccaro*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 289-316.
- NOIROT-MAGUIRE, Corinne, « Holorime et monochrome : le rire fin de siècle, la rime et le rien », *Littérature*, n° 143, 2006, p. 61-78.
- THIRY, Claude, « L'Honneur et l'empire : à propos des poèmes de langue française sur la bataille de Pavie », *Mélanges à la mémoire de Franco Simone : France et Italie dans la culture européenne. I : Moyen Age et Renaissance*, Genève, Slatkine, 1980, p. 297-324.
- RADOMME, Thibaut, « Guillaume Crétin et la *Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem* : les chœurs, les cœurs et la poésie », *Médiévales*, n° 66, 2014, p. 121-139.
- RANDALL, Michael, « Un roi, deux portraits, et trois freins : "L'apparition du mareschal sans reproche, feu messire Jacques de Chabannes" de Guillaume Cretin et *La Monarchie de France* de Claude de Seyssel », dans *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550). Actes du colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996*, éd. Gérard Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 131-153.
- RANDALL, Michael, *The Gargantuan Polity. On the Individual and the Community in the French Renaissance*, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 2008, chap. 4, « The King's Two Portraits in Claude de Seyssel and Guillaume Cretin », p. 121-147.
- RIGAMONTI, Anna, « Guillaume Cretin : la contribution d'un rhétoricien à l'enrichissement du français », *Le Moyen Français*, vol. 41, 1996, p. 431-450.
- SLERCA, Anna, « Intorno alle fonti della "Chronique françoise" (1515-1525) di Guillaume Cretin », *Studi Francesi*, XXXVII-2, 1993, p. 221-242.
- SUARD, François, « Les *Épîtres* de Guillaume Cretin », dans *La Grande Rhétorique. Hommage à la mémoire de Paul Zumthor. Actes du colloque international. Université Mc Gill, Montréal, 5-6 octobre 1992*, éd. Giuseppe Di Stefano et Rose M. Bidler, Montréal, CERES (*Le Moyen Français*, vol. 34), 1994, p. 175-188.
- VAILLANCOURT, Luc, « L'humanisme dissident des rhétoriciens : le cas de Guillaume Cretin », *Renaissance & Réformation/Renaissance et Réforme*, 2003, vol. 27, n° 2, p. 77-86.

Poétiques de la filiation.

Clément Marot et ses maîtres : Jean Marot, Jean Lemaire et Guillaume Cretin.

Résumé

Ce travail porte sur l'évolution de la poésie française au début de la Renaissance, à travers la dette de Clément Marot envers ses maîtres de la génération précédente, les « Grands Rhétoriciens » Jean Lemaire, Guillaume Cretin et Jean Marot (le père de Clément). La récente réhabilitation des Rhétoriciens a laissé en grande partie intact le présupposé d'une « révolution marotique » : le fils Marot aurait développé un style poétique plus simple, moins grandiloquent que ses prédécesseurs, et renoncé à ses devoirs épideictiques et historiographiques au profit de formes plus courtes et de sujets plus légers. Notre thèse remet en question ce présupposé, de même que la frontière arbitraire entre le Moyen Âge et la Renaissance traditionnellement établie vers 1500 par l'histoire littéraire française. Notre postulat est que l'esthétique de Marot doit aussi être étudiée de façon « généalogique », et notre objectif a été de réévaluer les influences qui ont joué un rôle direct pour la former. Tout d'abord, grâce à des analyses comparées précises de la poésie épideictique de circonstance que les poètes de notre *corpus* ont adressée à leurs protecteurs (en particulier les déplorations funèbres et travaux historiographiques et de propagande), nous montrons comment les œuvres des trois Rhétoriciens de la génération précédente évoluaient déjà en réponse à des changements affectant la culture et les devoirs attachés aux milieux de cour ; et comment ces changements, à leur tour, ont annoncé et nourri les innovations de leur successeur. Ensuite, nous analysons le témoignage que Clément donne lui-même de cette évolution, notamment à travers ses hommages réguliers aux trois maîtres qui l'ont éduqué ou conseillé, manifestant ainsi sa dette ou au contraire s'en écartant, mais jamais de façon polémique. Que ce soit en évitant ostensiblement leurs pratiques poétiques ou bien en les copiant tacitement, que ce soit en se présentant comme un élève reconnaissant ou bien comme un poète mûri et autonome, Marot fils n'a eu de cesse d'élaborer une histoire de la poésie récente en même temps qu'une biographie idéalisée. En étudiant à la fois d'indéniables mutations des genres poétiques et le récit personnel qui les met en évidence et leur prête parfois un sens rétrospectif, nous montrons comment les poèmes de Marot construisent un scénario de succession caractérisé par la variété et la subtilité plutôt que par le genre de rupture mise en scène par des mouvements littéraires postérieurs.

Poetics of filiation.

Clément Marot and his masters: Jean Marot, Jean Lemaire and Guillaume Cretin.

Abstract

This dissertation focuses on the evolution of French poetry in the early Renaissance, by way of Clément Marot's debt to three writers of the previous generation, the "Grands Rhétoriciens" Jean Lemaire, Guillaume Cretin, and Jean Marot (Clément's father). The recent rehabilitation of the Rhétoriciens has left the premise of a "Marotic revolution" largely untouched, for the younger Marot developed a simpler, less grandiloquent poetic style than his predecessors and abandoned the duties of epideictic historiography in favor of shorter forms and lighter subjects. Our research challenges this premise, along with the artificial border between the Middle Ages and the Renaissance traditionally set around the year 1500 by French literary history. We contend that Marot's art has to be studied in a "genealogical" light as much as on its own terms, and our goal was to reevaluate the influences that played a most direct role in shaping it. First, through close comparative readings of the occasional epideictic poetry addressed by the four writers of the *corpus* to their patrons (in particular funeral laments, historiography and propaganda works), our thesis shows how the work of three Rhétoriciens of the last generation was already evolving in response to shifts affecting court culture and its duties; and how these changes, in turn, announced and nurtured their successor's innovations. Second, we analyze Clément's own account of this process: for it was his habit to salute the three masters who trained or advised him, thereby acknowledging his debt – or moving past it, albeit never in a polemical fashion. Whether he ostensibly avoided their poetic practices or tacitly copied them, whether he presented himself as a grateful apprentice or as a mature author making his mark, the younger Marot kept sketching out a history of recent poetry along with a tale of his own life. By studying actual, objective changes regarding poetic genres together with the personal narrative that highlights and makes retrospective sense of some of them, we show how Marot's work implies and builds up a succession scenario, characterized by variety and subtlety rather than by the kind of rupture dramatized by later literary movements.