



HAL
open science

Les rondeaux de L'Adolescence clémentine. Mémoire d'une pratique

Guillaume Berthon, Mathias Sieffert

► **To cite this version:**

Guillaume Berthon, Mathias Sieffert. Les rondeaux de L'Adolescence clémentine. Mémoire d'une pratique. Op. Cit. Revue des littératures et des arts, 2018, Agrégation 2019, 19. halshs-01964953

HAL Id: halshs-01964953

<https://shs.hal.science/halshs-01964953>

Submitted on 27 Jan 2019

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.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/439>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Les rondeaux de *L'Adolescence clémentine*. Mémoire d'une pratique

Guillaume Berthon et Mathias Sieffert

INTRODUCTION : MAROT ET L'« ÈRE » DU RONDEAU

§I

Les rondeaux de *L'Adolescence clémentine* posent un problème d'histoire littéraire : celui de la survivance d'une forme poétique héritée des XIV^e et XV^e siècles dans la première moitié du XVI^e siècle. Quoiqu'ils aient donné lieu à des contributions notables¹, ces poèmes souffrent encore aujourd'hui d'une réputation en demi-teinte. Celle-ci n'a rien à voir avec la qualité des poèmes eux-mêmes, miroirs d'un « grand art du petit rien » comme l'a joliment formulé Corinne Noirot-Maguire², ni avec leur brièveté ou leur apparente insignifiance. Elle est plutôt à rechercher dans l'influence qu'a peut-être encore sur le lecteur moderne le regard critique porté par la génération postérieure. Dans la *Déffense et Illustration de la Langue française* (1549), Du Bellay rejetait en effet les

¹Voir la bibliographie à la fin de cet article.

²Corinne Noirot-Maguire, « *Entre deux airs.* » *Style simple et ethos poétique chez Clément Marot et Joachim Du Bellay (1515-1560)*, Paris, Hermann, 2013, p. 110.

« vieilles Poësies Françoises » pratiquées « aux Jeuz Floraux de Thoulouze, et au Puy de Rouan ; comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chantz Royaulx, Chansons, et autres telles episseries, qui corrompent le goust de nostre Langue : et ne servent sinon à porter temoingnaige de notre ignorance³ ». Il est inutile de revenir ici sur les enjeux d'une telle critique, qui, comme le suggère Jean-Charles Monferran, vise peut-être implicitement le Toulousain Gratien du Pont⁴, et le Rouennais Pierre Fabri⁵, dont les traités de « seconde rhétorique » – entendons par là la rhétorique du vers par opposition à la rhétorique de la prose – font la part belle aux formes parfois qualifiées de « fixes » selon l'expression moderne de Théodore de Banville⁶. Avons-nous fait nôtre cette critique au point d'oublier le succès dont jouissent ces formes lyriques à l'époque de la parution de *L'Adolescence clémentine* et le plaisir que les contemporains de Marot, et les générations précédentes, ont eu à les pratiquer ? En effet, depuis le XIV^e siècle, les formes à refrain telles que la ballade, le chant royal ou le rondeau, servent notamment de pierres de touche dans les compétitions poétiques⁷. Clément Marot a d'ailleurs lui-même participé à ce type de concours aux côtés de son père Jean Marot⁸. Une autre référence souvent mentionnée pose problème : il s'agit du passage que Thomas Sébillet consacre au rondeau dans son *Art poétique françois* (1548). S'il livre un riche développement sur cette forme, l'auteur semble dire que le rondeau était déjà passé de mode à l'époque de Clément Marot et qu'il n'était qu'un simple exercice de style pour le jeune poète : « Et de fait tu lis peu de Rondeaux de Saint-Gelais, Scève, Salel, Héroët : et ceux de Marot sont plus exercices de jeunesse fondés sur l'imitation de son père, qu'œuvres de telle étoffe que sont ceux de son plus grand âge⁹ [...] ». Il est vrai qu'à l'époque où Thomas Sébillet écrit, les modèles conjugués de l'Antiquité classique et de la modernité italienne concurrencent la tradition française, conférant aux formes lyriques traditionnelles une sorte de désuétude. Encore qu'à la même époque, le sujet fasse débat. Dans son *Quintil horatian* – réponse au traité de Du Bellay – Barthélemy Aneau prend par exemple la défense de

³Joachim Du Bellay, *La Deffence et illustration de la Langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 132.

⁴Auteur de l'*Art et science de rhétorique métrifiée* paru en 1539.

⁵Auteur du *Grand et vrai art de pleine rhétorique* paru en 1521.

⁶Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Eugène Fasquelle, 1903 [1871], p. 117.

⁷Gérard Gros, « Le Rondeau marial au Puy de Rouen », *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, 14/2, 1996, p. 117-154.

⁸Denis Hüe, « Les Marot et le puy de Rouen, remarques à propos du ms. BnF, fr. 2205 », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 16/2, 1998, p. 219-247.

⁹Thomas Sébillet, *Art poétique François*, dans *Traité de poétique et de rhétorique à la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990, coll. « Le Livre de Poche », p. 109.

ces « nobles Poemes¹⁰ », qu'il tient pour la manifestation de la supériorité de la poésie française sur les autres poésies vernaculaires. Il est aussi vrai que Marot qualifie lui-même *L'Adolescence* de « coup d'essai » (p. 70) dans l'introduction de 1532, promettant à son lecteur « ouvrages de meilleure trempe, et de plus polie étoffe » (p. 71). Mais ce jugement mérite d'être envisagé avec une certaine réserve : Sébillet écrit près de quinze ans après la parution de *L'Adolescence*, jetant un regard nouveau sur une œuvre déjà ancienne, et la jeunesse à laquelle Marot associe les formes employées dans son recueil n'est peut-être rien d'autre qu'un habile mélange entre l'humilité requise dans la *captatio benevolentiae* et la pensée courtoise héritée du Moyen Âge pour laquelle les formes lyriques sont l'affaire des jeunes amoureux : on apprend à composer ces poèmes à l'âge où l'on apprend à aimer. L'école d'Amour est aussi une école de la poésie. « Beau Parler » n'est-il pas de ces figures allégoriques qui, au temple d'Amour, transforment le chevalier en amoureux, au même titre que le chant des oiseaux et celui des instruments ? Dans le « Temple de Cupido », les formes lyriques sont bel et bien associées aux jeunes amoureux « nouvelets » :

Et les leçons, que chanter on y ose,
Ce sont rondeaux, ballades, virelais,
Mots à plaisir, rimes, et triolets,
Lesquels Vénus apprend à retenir
À un grand tas d'amoureux nouvelets,
Pour mieux savoir dames entretenir¹¹.

§2

Ainsi, pour comprendre le choix de Clément Marot d'écrire en rondeaux, il faut faire provisoirement abstraction des critiques postérieures qui se sont abattues sur cette forme et se placer dans la perspective du poète lui-même. À l'époque où Marot rédige ses rondeaux, la forme est-elle vraiment désuète ? Plutôt que de considérer le rondeau marotique comme un simple exercice de jeunesse ou comme une production anachronique, il serait plus juste de mesurer le plaisir que prend le poète à s'inscrire dans une tradition poétique, à témoigner de sa connaissance d'un code d'écriture et à répondre aux goûts de l'époque.

§3

Non seulement Clément Marot a fait l'expérience des concours, mais il a aussi beaucoup lu la production poétique du Moyen Âge : « Un homme ne peut bien écrire, /

¹⁰Barthélémy Aneau, *Quintil horatian*, dans *La Deffence et illustration...*, éd. J.-Ch. Monferran, *op. cit.*, p. 339.

¹¹*Adolescence clémentine*, éd. F. Roudaut, Paris, Livre de Poche « Classiques », 2005, p. 108-109, v. 327-332, désormais abrégé en *AC*.

S'il n'est quelque peu bon lisard », note-t-il dans son premier coq-à-l'âne qui paraît à la suite de *L'Adolescence clémentine* de 1532¹². Plusieurs phénomènes rappellent sans cesse sa familiarité avec les œuvres anciennes, qu'il s'agisse de son recours aux allégories du *Roman de la Rose*¹³, œuvre qui figure elle-même en bonne place dans les bréviaires du « Temple de Cupido » (v. 324), son édition des œuvres de François Villon publiée en 1533, sa mention du poète Alain Chartier¹⁴, de Christine de Pizan¹⁵, ou celle – moins attendue – d'Othon de Grandson¹⁶. Hormis François Villon, qui a surtout écrit en ballades, ces poètes ont tous composé des rondeaux, de même que les auteurs de la génération des « Grands Rhétoriqueurs » – Georges Chastelain, Jean Robertet, Jean Meschinot, Guillaume Cretin, pour ne citer qu'eux. Les trois premiers ont même signé des pièces dans le manuscrit personnel de Charles d'Orléans, figure illustre du genre. Quant à Jean Marot, dont Clément a édité les œuvres en un recueil, on peut lui attribuer, avec l'édition de Gérard Defaux et de Thierry Mantovani, 126 rondeaux¹⁷.

On peut même avancer que le rondeau marotique vient couronner une véritable « ère du rondeau » dont l'ampleur donne à la pratique de Marot une justification esthétique.

§4

¹²Voir l'éd. des *Œuvres complètes* procurée par François Rigolot, Paris, Flammarion, GF, 2 vol., 2007 et 2009, t. 1, p. 219, v. 102-103. Sur ce que l'on pouvait connaître de la poésie médiévale à l'époque de Marot, voir Guillaume Berthon, « Présence des "anciens bons auteurs en rithme française" à la cour de François I^{er} », Jean-Eudes Girot (dir.), *La Poésie à la cour de François I^{er}*, *Cahiers Saubnier*, n° 29, 2012, p. 51-63.

¹³Une édition modernisée du *Roman de la Rose* a été donnée à Marot par une partie de la critique mais l'attribution repose sur des preuves très fragiles. Le point sur cette question d'attribution sera fait dans : Guillaume Berthon, *Bibliographie critique des éditions de Clément Marot (ca. 1521-1550)*, à paraître en 2019, à Genève, chez Droz.

¹⁴Épître liminaire p. 62 et « Temple de Cupido », p. 108, v. 323.

¹⁵Rondeau XIX, adressé à Jeanne Gaillarde (*AC*, p. 296, v. 2).

¹⁶Le poète cite (p. 62) « La Complainte de saint Valentin et La Pastourelle de Granson », deux œuvres d'Othon de Grandson, chevalier et poète savoyard de la fin du XIV^e siècle, admirateur de Guillaume de Machaut. Si les deux œuvres ne constituent pas pour lui des modèles (puisqu'elles lui paraissent « indignes » du nom d'Alain Chartier sous lequel elles ont pu circuler), leur mention témoigne néanmoins de la connaissance qu'a Marot d'une frange importante de la littérature médiévale.

¹⁷Jean Marot, *Les Deux recueils*, éd. Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Genève, Droz, 1999. Sur cette filiation, voir la thèse d'Ellen Delvallée, *Poétiques de la filiation. Clément Marot et ses maîtres : Jean Marot, Jean Lemaire et Guillaume Cretin*, thèse soutenue en 2017 sous la direction de Francis Goyet et François Cornilliat dans les universités de Grenoble Alpes et Rutgers (New Brunswick, NJ) ; texte intégral disponible sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01692632>. Voir aussi Marie-Françoise Notz, « Ballades et rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* : au confluent de la tradition et de l'invention », James Dauphiné et Paul Mironneau (dir.), *Clément Marot. À propos de L'Adolescence clémentine*, Biarritz, J&D Éditions, 1996, p. 7-18.

tique et historique¹⁸. À la fin du xv^e siècle en effet, le rondeau est devenu un « genre » littéraire aussi important que la ballade. Sur le plan théorique, les « arts de seconde rhétorique » qui sont composés entre les années 1450 et les années 1520, en exposent les règles et livrent des modèles à imiter, à l'attention des poètes amateurs et professionnels. Dans la pratique, le rondeau est la forme la plus appréciée des « coterie¹⁹ » littéraires dont le manuscrit personnel de Charles d'Orléans, le BnF fr. 25458, élaboré de 1440 à 1465, constitue le plus ancien modèle. En ouvrant son manuscrit à son cercle, le poète transforme alors son recueil auctorial en un *liber amicorum* reposant majoritairement sur la forme du rondeau : les pièces du duc et ses *incipit*-refrains servent alors de modèles aux compositions de ses amis qui jouent subtilement du recyclage de formules, de la citation²⁰, et remanient perpétuellement l'univers allégorique de Charles d'Orléans et son cortège de figures (Mélancolie, Nonchaloir, Fortune, Souci) qu'on ne rencontrait que très rarement dans l'espace du rondeau avant lui. Avec Charles d'Orléans, le rondeau fonde alors une communauté littéraire et humaine.

§5

Or, la pratique de la cour de Blois ne fut pas une parenthèse de l'histoire littéraire. Le recueil aurélien a servi de modèle à de nombreux manuscrits de la deuxième moitié du xv^e et de la première moitié du xvi^e siècle, qui reprennent le principe de la « coterie » littéraire. On voit surgir à cette époque nombre de recueils collectifs en rondeaux : le BnF fr. 1719²¹, le BnF fr. 9223²², le nouv. acq. fr. 15771²³, le plus tardif manuscrit 402 de la bibliothèque municipale de Lille²⁴, et quelques autres. Ces volumes compilent des rondeaux anciens, en ajoutent de nouveaux, livrent les noms de leurs auteurs comme pour exhiber l'enjeu social de cette pratique. Ils témoignent aujourd'hui de l'importance de cette forme au sein de la poésie de cour : elle était même la principale concurrente de la ballade. La grande anthologie d'Antoine Vêrard, *Le Jardin de Plaisance et fleur*

¹⁸Sur cette vogue, voir l'excellente mise au point de Pierre-Yves Badel, « Le rondeau au temps de Jean Marot », *Cahiers V.-L. Saulnier, Grands Rhétoriciens*, 14, 1997, p. 13-35.

¹⁹Jane H. M. Taylor, *The Making of Poetry. Late-Medieval French Poetic Anthologies*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 9.

²⁰À ce sujet, voir par exemple l'introduction de Jean-Claude Mühlethaler et Virginie Minet-Mahy dans leur édition *Le Livre d'Amis : poésies à la cour de Blois (1440-1465)*, Paris, Honoré Champion, 2010.

²¹Manuscrit partiellement édité par Françoise Fery-Hue, *Au grez d'Amours... Pièces inédites du manuscrit Paris, Bibl. nat., fr. 1719, étude et édition*, Montréal, CERES, 1991, *Le Moyen Français*, 27-28, 1991.

²²Gaston Raynaud (éd.), *Rondeaux et autres poésies du xv^e siècle publiés d'après le manuscrit de la bibliothèque nationale*, Paris, Firmin Didot, 1889.

²³Barbara Inglis (éd.), *Le manuscrit B. N. nouv. acq. Fr. 15771 : Une nouvelle collection de poésies lyriques et courtoises du xv^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1985.

²⁴Marcel Françon (éd.), *Poèmes de transition (xv^e-xvi^e siècles). Rondeaux du Ms. 402 de Lille*, Cambridge, Harvard University Press et Paris, Droz, 1938, 2 vol.

de rhétorique, imprimée à Paris vers 1501, livre un nouveau témoignage de cette mode au tournant du siècle : le volume contient 488 rondeaux (sur 764 pièces), soit près de 65% du recueil²⁵. De même, un étonnant manuscrit conservé à la BnF (le fr. 2253) se présente comme un recueil de 71 rondeaux dialogués entre un amant et une dame, rédigé par Anne de Graville, et n'est autre que l'adaptation en rondeaux du dialogue en huitains de *La Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier²⁶. On se plaît ainsi, à l'époque, à remodeler des œuvres anciennes en rondeaux. L'exemple le plus fameux de ce phénomène est sans nul doute les *Cent Cinq Rondeaux d'Amour* offerts au jeune François I^{er}, réécriture des *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pizan²⁷. Certaines anthologies jouent d'ailleurs sur cette même rhétorique du nombre, comme l'atteste par exemple l'anthologie des *Rondeaux en nombre trois cens cinquante singuliers et à tous propos* plusieurs fois imprimée à Paris et à Lyon à partir de 1527²⁸. Pratique vivante, le rondeau n'a rien, si l'on en juge par ces quelques témoignages, d'une forme passée de mode au moment où Clément prend la plume, surtout que la quasi-totalité des pièces considérées a vraisemblablement été composée avant 1527.

§6

Ce rapide tour d'horizon invite à s'interroger sur la manière dont Marot s'inscrit, dans *L'Adolescence clémentine*, dans une pratique ancienne encore en vogue. Le poète cherche-t-il à rénover la forme du rondeau, son discours, sa mise en recueil ou, à l'inverse, à s'inscrire dans une tradition ? D'autre part, le rondeau pose un problème de poétique plus global : comment interpréter un poème aussi court ? En quoi la production de Marot s'inscrit-elle dans une tradition médiévale qui vise à tirer profit de la brièveté imposée pour densifier le sens et faire du rondeau un lyrisme miniature ?

²⁵*Le Jardin de Plaisance*, reproduction en fac-similé de l'édition publiée par Antoine Vérard vers 1501, Paris, Firmin-Didot, 1910 (le second volume, publié en 1925 chez Honoré Champion, contient une introduction et des notes par Émilie Droz et Arthur Piaget). Sur les formes lyriques du recueil, voir Clotilde Dauphant, « Le recueil du *Jardin de Plaisance* : pistes pour un bilan formel », Laëtitia Tabard (dir.), *Le Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique, forêt de signes et allées de sens (Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Genève le 14 juin 2014)*, et *Le Moyen Français*, édition en préparation.

²⁶Catherine Müller, « Anne de Graville lectrice de Maistre Allain pour une réécriture stratégique de la *Belle Dame sans mercy* », Isabelle Brouard-Arends (dir.), *Lectrices d'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 231-241.

²⁷Françoise Fery-Hue (éd.), *Cent Cinq Rondeaux d'amour. Un roman dialogue pour l'édification du futur François I^{er}*, Turnhout, Brepols, 2011.

²⁸Sur ce recueil, voir par exemple Cécile Alduy, *Politique des « Amours » : poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 94-95.

L'HÉRITAGE FORMEL

§7

Le rondeau, tel que le pratique Clément Marot, est le fruit d'un double héritage formel : un héritage ancien, celui du rondeau sans musique qui s'est développé tout au long du XIV^e siècle, parallèlement au développement du rondeau polyphonique chanté ; et un héritage plus récent, celui du rondeau quatrain et cinquain à rentrement. L'histoire du rondeau remonte au moins jusqu'à l'aube du XIII^e siècle. Tels qu'ils apparaissent dans *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart, les *rondets* sont présentés comme des petits poèmes musicaux (quoique la notation musicale fasse défaut aux témoins du texte de Jean Renart) forgés à partir d'un refrain préexistant. À cette époque, le *refrain* constitue, en soi, un petit poème d'un à quatre vers, plus ou moins autonome, généralement accompagné d'une notation, et qui sert volontiers de « cellule génératrice²⁹ » aux chansons. Probablement chanté sous une forme responsoriale³⁰ en faisant alterner un chante-avant et un chœur, le rondeau du XIII^e siècle s'est peu à peu transformé, au XIV^e siècle, en chanson polyphonique. Sa formule textuelle se systématise. À l'époque de Guillaume de Machaut, le poème se structure autour d'un refrain de deux vers ou plus : on ajoute un premier couplet qui s'achève sur la reprise de la moitié du refrain, et un second couplet suivi de la reprise intégrale du refrain (AB aA ab AB, les majuscules représentant les vers-refrains et les minuscules les vers-couplets). Deux séquences musicales (a et b) permettent de chanter la totalité du poème (ab aa ab ab). En marge de cette évolution musicale, le rondeau s'est aussi développé en tant que poésie récitée, sans accompagnement musical, tout comme la ballade, le lai ou le virelai. Eustache Deschamps, dans son *Art de dictier* (1392), théorise cette émancipation en défendant la possible autonomie de la « musique naturelle » (art du versificateur) vis-à-vis de la « musique artificielle » (art du musicien), bien que l'une et l'autre puissent s'unir « comme un mariage en conjonction de science³¹ ». En se développant en tant que genre « textuel » sans musique, le rondeau est devenu un objet rhétorique qui porte en lui le fantôme de la voix³² : le respect du code rimique et rythmique dans le texte garantit

²⁹Eglal Doss-Quinby, *Les Refrains chez les trouvères du XII^e au début du XIV^e siècle*, New York/Bern, Peter Lang, 1984, p. 62.

³⁰Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*. Paris, A. & J. Picard, 1977, t. I, p. 226.

³¹*L'Art de dictier*, dans Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. et trad. Clotilde Dauphant, Paris, Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 2014, p. 592, §7.

³²Sur cette notion de « fantôme de la voix », voir Mathias Sieffert, *L'Écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465)*, Thèse de doctorat, Paris 3 Sorbonne Nouvelle et Lausanne, dir. M. Szkilnik et J.C. Mühlethaler, 2018, chapitre 1, « De la ritournelle », p. 39-102.

la possibilité de le mettre en chant. Cette virtualité n'est pas absente de l'œuvre marotique. Selon Annie Cœurdevey, 18 rondeaux de Marot ont été mis en musique dès le XVI^e siècle³³.

§8

La relative autonomisation du rondeau sans musique a contribué à redessiner les contours du poème. Comme le rappelle Jacqueline Cerquiglini-Toulet³⁴, celui-ci tend en effet à s'allonger au XV^e siècle. Les rondeaux « sangle » (deux vers) et « tercet » (lequel est privilégié par Machaut, Eustache Deschamps ou Jean Froissart) laissent peu à peu la place au rondeau quatrain, cinquain, parfois même sizain. Déjà plus fréquent chez Christine de Pizan³⁵, le rondeau quatrain tend à se systématiser au XV^e siècle. Dans l'album de Charles d'Orléans et de son cercle, il est majoritaire (416 pièces), suivi par le rondeau cinquain (73 pièces³⁶). De même, sur les 23 rondeaux d'Alain Chartier, 16 sont des rondeaux quatrains, 7 sont des rondeaux cinquains³⁷. Dans une anthologie comme celle conçue par Blosseville dans les années 1460, le BnF nouv. acq. fr. 15771, sur 72 rondeaux réguliers (hors bergerettes), 29 sont des rondeaux quatrains, 32 sont des rondeaux cinquains. C'est le format qui sert de moule aux rondeaux de *L'Adolescence clémentine* : sur les 67 rondeaux de Clément Marot (58 seulement dans la première édition), 60 sont des rondeaux cinquains (56 en décasyllabes, 4 en octosyllabes³⁸), tous dotés d'une strophe initiale AABBA ; les 7 autres sont des rondeaux quatrains de type ABBA (5 en octosyllabes³⁹ et 2 en décasyllabes⁴⁰). Le choix du rondeau cinquain décasyllabique est aussi, plus directement, le fruit de l'influence de Jean Marot. Sur les 126 rondeaux que lui attribuent Gérard Defaux et Thierry Mantovani, 115 s'ouvrent sur une strophe cinquain en décasyllabes. Il faut en conclure que Clément Marot a moins cherché à se distinguer qu'à magnifier les structures pratiquées par ses modèles et à se plier aux tendances formelles

³³Annie Cœurdevey, *Bibliographie des œuvres poétiques de Clément Marot mises en musique dans les recueils profanes du XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 263.

³⁴Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Le rondeau », D. Poirion (dir.), *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles, Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. VIII/1, Heidelberg, Carl Winter, 1988, p. 45-58.

³⁵Nigel Wilkins, « The Structure of Ballades, Rondeaux and Virelais in Froissart and in Christine de Pisan », *French Studies*, 23/4, 1969, p. 337-347.

³⁶Nous reprenons ici les chiffres de Daniel Poirion, dans *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints, 1978 [PUF, 1965], p. 352.

³⁷*The Poetical Works of Alain Chartier*, éd. James C. Laidlaw, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 371-392.

³⁸R. XXXIX, XL, XLIV, L.

³⁹R. V, VI, VII, XXVI, XLI.

⁴⁰R. XX et LXVII, rondeau « parfait » en ABAB.

de ses contemporains.

§9

Marot délaisse ostensiblement d'autres formats. S'il mentionne par exemple le rondeau de deux vers dans le « Temple de Cupido » (sous le nom de « triolet⁴¹ »), il ne le pratique pas. Si on trouve encore cette forme dans des pièces insérées au sein de textes dramatiques ainsi que dans quelques rares œuvres lyriques, à l'instar du *Triumphe des trioletz* publié par Jean Chapperon en 1537 à la suite du *Dieu gard* de Marot⁴², ce rondeau à l'ancienne est sans doute considéré comme appartenant à une époque lyrique révolue. Pierre Fabri la qualifie de « vieil jeu » dans son *Grand et Vrai art de pleine rhétorique*⁴³. D'autre part, Clément Marot ne cherche pas, comme certains de ses modèles et contemporains, à repousser les limites de la forme. On ne rencontre pas, dans *L'Adolescence*, de bergerettes (rondeau-virelai sans refrain médian, pratiqué, par exemple, par Jean Robertet), de rondeaux jumeaux comme ceux qui figurent dans *L'Art de rhétorique* de Jean Molinet⁴⁴, de rondeaux-rébus comme on en trouve chez Jean Marot ou même en ouverture du manuscrit de Lille⁴⁵, ni même de rondeaux monosyllabiques comme on en rencontre dans les arts de seconde rhétorique. Le seul cas original dans la section marotique est le célèbre « rondeau parfait » qui clôt la section, dont Thierry Mantovani a livré une belle analyse. Là encore, Marot cherche moins à innover qu'à imiter avec une exceptionnelle virtuosité des audaces anciennes. Il a rencontré cette forme « rarissime

⁴¹ AC, p. 108-109, v. 328-329. Sur cette appellation, voir Gratien du Pont, *Art et science de rhétorique mettrifiée*, Véronique Montagne (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 147 : « Triolletz, qui estoient ditz le temps passé “Rondelletz” » et Thomas Sébillet, éd. citée, p. 107. Voir aussi Taku Kuroiwa, « “Le viel jeu” en mouvement : la configuration rimique et métrique des triolets dans les manuscrits du *Mystère de la Passion* (la *Creacion du Monde* et la Première Journée) d'Arnoul Gréban », Xavier Leroux (dir.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge. Actes du colloque organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 143-157.

⁴² *Le Dieu Gard de Marot à son retour de Ferrare en France Avecques la triumphe des trioletz... composez pa[r.] Jehan Chapperon*, Paris, pour Pierre Sergent, [1537].

⁴³ Pierre Fabri, *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique*, éd. A. Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969, 3 vol. [Rouen, A. Lestringant, Société des Bibliophiles Normands, 1889-1890], t. II, p. 69. Le paradoxe veut toutefois que le triolet soit mentionné par Boileau dans son *Art poétique* comme l'une des formes caractéristiques de l'art marotique (« Marot bientôt après fit fleurir les ballades ; / Tourna des triolets, rima des mascarades ») !

⁴⁴ Ces rondeaux dits « jumeaux » figurent aux paragraphes 24 et 25 du traité de Molinet. Voir l'éd. de Guillaume Berthon et Philippe Frieden, Jean-Charles Monferran (dir.), *La Muse et le Compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 233-234. Sur ce procédé, voir aussi Denis Hüe, « Enjeux et emblèmes de la poésie à lectures multiples », *Romania*, 109/2-3, 1988, p. 386-395.

⁴⁵ Adrian Armstrong, « Jean Marot's Rebus-Rondeau : Sense and Space », *Le Moyen Français*, 42, 1998, p. 19-27.

qu'il n'invente pas⁴⁶ » chez son père : un rondeau de même nature est en effet aisément attribuable à Jean Marot, deux autres le sont de manière moins certaine⁴⁷. Au reste, le rondeau parfait est proche de quelques formes composées que l'on rencontre depuis la fin du xv^e siècle. Si le terme « *chapelet* » désigne un « rondeau redoublé » dans *L'Instructif de la seconde rhétorique*, art poétique placé à l'ouverture du *Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique* d'Antoine Vérard (imprimé vers 1501), le « rond chapellet » que l'on rencontre dans l'anthologie elle-même (pièce 418, f. 101 v^o) ressemble à la forme marotique. Après une strophe initiale de quatre vers, chaque couplet s'achève sur l'un des vers de cette strophe matricielle : les vers 1, 4 (deux fois), puis 3 sont redistribués sous forme de refrains répétés à la suite des quatre couplets qui suivent. La nouveauté proposée par Clément Marot se situe alors sans doute dans la répétition finale du vers initial sous forme de rentrement, « En liberté », offrant une nouvelle « perfection » au poème que le « rond chapellet » du *Jardin de Plaisance* ne possédait guère.

§10

L'autre phénomène formel dont Clément Marot hérite directement des deux générations de poètes qui le précèdent est celui du refrain à rentrement. Alors que la strophe initiale du rondeau a eu tendance à s'amplifier, le refrain répété a plutôt eu tendance, lui, à s'écourter. Ce raccourcissement apparaît d'abord de manière purement scripturaire. Dès le XIII^e siècle, le refrain est généralement copié entièrement à l'ouverture du poème. Les copistes abrégèrent ensuite sa reprise au milieu et à la fin en ne copiant que ses premiers mots, suivis ou non de la mention « *etc.* » : au lecteur de restituer les vers non écrits. Qu'il s'agisse d'une conséquence de cet usage graphique ou d'un désintérêt croissant pour la répétition au sein du poème non chanté, la portion de vers à répéter semble s'être elle-même raccourcie dès la fin du XIV^e siècle jusqu'à se réduire au seul vers initial, voire à son premier hémistiche. La date de naissance de ce phénomène est incertaine. Il met en tout cas l'accent sur le jeu de la réintroduction syntaxique du début du refrain à la fin des deux couplets, jeu qui prend visiblement le pas sur le plaisir de la répétition pure : Daniel Poirion notait une attention croissante, dès le xv^e siècle, pour le « délicat ajustage des serrures grammaticales⁴⁸ » qui permettent un enchaînement harmonieux du couplet et du refrain. Si cette quête d'harmonie syntaxique est ancienne, elle constitue peu à peu l'un des enjeux majeurs du rondeau à rentrement qui devient moins un art

⁴⁶Thierry Mantovani, « Sur le rondeau dit "parfait" de Clément Marot », Christine Martineau-Génieys (dir.), *Clément Marot et L'Adolescence clémentine, Actes du Colloque de Nice (10 janvier 1997)*, Nice, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 59-77, p. 67.

⁴⁷Ces trois pièces figurent dans l'édition Defaux-Mantovani, p. 188-191, V-VI-VII, pour l'attribution voir les riches commentaires en note p. 471-478.

⁴⁸Daniel Poirion, *Le Poète et le prince, op. cit.*, p. 356.

du chant qu'un art de la pointe⁴⁹. La formule connue est à la fois répétée et décentrée : sa fonction, parfois même la classe grammaticale des mots qui la constituent varient, au point de créer un mélange de familiarité et d'étrangeté à l'oreille de l'auditeur du poème.

§II

Le mot *rentrement*, comme l'a bien montré Jennifer Britnell, désigne d'ailleurs initialement le mécanisme virtuose de réintroduction syntaxique, avant de désigner, par métonymie, le refrain abrégé lui-même⁵⁰. L'exigence rhétorique du « rentrement » au sens premier du terme, déjà mentionné dans *L'Instructif de la seconde rhétorique*⁵¹, se double de règles nouvelles à l'époque de Marot. Dans son *Chappelet des Princes* (1518), Jean Bouchet recommande de « clorre et rentrer⁵² ». Le rondeau doit pouvoir « clorre », c'est-à-dire que ses couplets doivent faire sens à eux seuls, sans refrain, mais aussi « rentrer », c'est-à-dire être capables d'accueillir le début du refrain, sans que cela ne nuise à la syntaxe. Pour Jennifer Britnell, la difficulté de l'exercice explique en partie le déclin du rondeau. Il est certain que l'un de ses paradoxes est d'exiger une adresse extrême pour un poème bref, moins noble que la ballade ou le sonnet : la difficulté pouvait en ce sens apparaître comme une fin en soi, réduisant le poète au statut d'artisan du vers. Ce n'est pas, en effet, le *furor poeticus* qui donne naissance au rondeau et à ces formes lyriques codifiées.

L'HÉRITAGE POÉTIQUE : UNE POÉSIE MINIATURE

§I2

Il ne faut donc pas s'y tromper : le rondeau est une forme qui requiert une évidente maîtrise. Par la concision qu'il suppose (dix ou treize vers sans compter le retour du refrain, sur seulement deux rimes), il représente un défi d'écriture : comment parvenir à dire beaucoup « a brief motz⁵³ » ? Il n'est guère étonnant que Mercure, « Chef d'élo-

⁴⁹Rappelons néanmoins qu'il reste théoriquement possible de chanter un rondeau à rentrement, tout comme un rondeau à refrains répétés d'un ou deux vers. Voir, à ce sujet, l'échange paru dans la revue *Ars Lyrica* : Howard Garey, « Can a Rondeau with a one-line refrain be sung ? », *Ars Lyrica*, 2, 1983, p. 9-21 et la réponse d'Howard Mayer Brown, « A Rondeau with a One-Line Refrain can be sung », *Ars Lyrica*, 3, 1986, p. 23-35. En ce sens, le rentrement est bien un effet rhétorique, mais il ne nuit pas à la possibilité d'une « mise en chant ».

⁵⁰Jennifer Britnell, « *Clore et rentrer* : the Decline of the Rondeau », *French Studies*, XXXVII, 3, juillet 1983, p. 285-295.

⁵¹Voir l'édition récente d'Emmanuel Buron, Olivier Halévy et Jean-Claude Mühlethaler dans *La Muse et le Compas*, op. cit., p. 98-107 (et l'introduction p. 46-48).

⁵²*Le Chappelet des Princes*, publié à Paris au sein d'un recueil de divers textes par Galliot du Pré en 1518, f. 34 r°, cité par Jennifer Britnell, art. cit., p. 285.

⁵³L'expression est de Charles d'Orléans, dans *Poésies*, éd. P. Champion, Paris, Honoré Champion, 1927, t. II, R.CXII, p. 354, v. II.

quence », se prête au jeu dans l'épître du « Dépourvu »⁵⁴. Tout comme chez ses prédécesseurs, Clément Marot conçoit le rondeau comme un lyrisme miniature, capable de subsumer en quelques vers un discours *subtil*⁵⁵ ; capable aussi de dépasser l'aspect purement rhétorique de son élaboration pour en faire un objet poétique, vecteur de fiction lyrique, miroir des *personae* du poète, porte-voix de discours amoureux fictionnels. On y retrouve d'ailleurs deux visages du poète que l'on rencontre dans toute l'œuvre de Marot : le poète artisan et le poète amoureux.

§13

La virtuosité intrinsèque de la forme explique que l'on trouve souvent dans les rondeaux de Marot un discours métapoétique mettant en scène le talent du poète. Ainsi doit se lire le ton didactique du tout premier rondeau, répondant à un rimeur qui n'est pas nommé (peut-être inventé) : Marot se fait appeler « maître Clément » (v. 2) et préconise un usage exigeant du rentrement, excluant l'emploi du vocatif⁵⁶. Le fait d'ouvrir la section sur une pareille rodomontade pourrait étonner dans le contexte d'un recueil d'*adolescence* où les autres sections génériques semblent davantage construites selon la mise en scène d'une maîtrise progressive⁵⁷. Il s'agit en fait de rappeler, au seuil de la séquence, le goût du rondeau pour le langage métapoétique. « Il y a un narcissisme du rondeau », avançait justement Pierre-Yves Badel⁵⁸. Le rondeau noté n° 15 de Machaut (« Ma fin est mon commencement / Et mon commencement ma fin », fol. 153 r° du BnF fr. 22546) constitue l'un des cas exemplaires de cette propension du rondeau à parler de lui-même⁵⁹. Plus proche de Marot, un rondeau du manuscrit de Lille met en scène un poète qui reçoit les conseils de trois dames pour composer son ouvrage : « Bien com-

⁵⁴ AC, p. 174-175, v. 23-37.

⁵⁵ Sur la notion de *subtilité* en moyen français, voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1985, p. 6-11.

⁵⁶ Sur cette interdiction nouvelle, on consultera l'article d'Ellen Delvallée, « Technique du rentrement et devenir du rondeau : Marot et les "plus sçavans Poètes" », à paraître dans les actes du séminaire « Le Printemps des Poètes » de l'Université de Paris Sorbonne, dirigé par Clotilde Dauphant. Nous la remercions beaucoup de nous l'avoir transmis avant sa publication.

⁵⁷ Voir sur ce point Mireille Huchon, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », Jean-Charles Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française, autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions Fontenay/Saint-Cloud, 1997, p. 55.

⁵⁸ Pierre-Yves Badel, « Le rondeau au temps de Jean Marot », *Cahiers V.-L. Saulnier, Grands Rhétoriciens*, 14, 1997, p. 13-35, ici p. 13.

⁵⁹ Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, éd. Vladimir Chichmaref, Genève, Slatkine Reprints, t. II, 2013 [Paris, Champion, 1909, 2 vols ; Genève, Slatkine Reprints, 1973, 1 vol.], p. 575. Voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « *Ma fin est mon commencement*. De l'essence de la poésie et du chant chez Guillaume de Machaut », Deborah McGrady et Jennifer Bain (dir.), *A Companion to Guillaume de Machaut. An interdisciplinary Approach to the Master*, Leiden-Boston, Brill, 2012, p. 69-78.

mencer fait toujours bien parfaire / Ung bon rondeau⁶⁰ » (v. 8-9), rappelle l'une d'entre elles : il faut aussi « faire bien rencontrer / Les matières selon subget affaire » (v. 11-12) et « clorre et rentrer » (v. 14). Le rondeau contient ainsi, comme dans un miroir, le rappel de ses règles. Le phénomène est d'autant plus courant qu'on le rencontre dans bon nombre d'arts de seconde rhétorique. Ainsi, dans *L'Instructif* comme dans *L'Art de rhétorique* de Molinet, les commentaires sur le rondeau sont livrés sous forme de rondeaux. Le savoir poétique est confié à la compréhension théorique du lecteur, mais aussi à son intelligence imitative.

§14

La maîtrise affichée par le premier rondeau marotique est thématifiée dans les pièces métadiscursives qui suivent (R. III, VII, XVII-XXI). Mais le jeu va plus loin : la maîtrise devient une provocation. Dans le rondeau III, le poète invective les « détracteurs » de son « maître » et fait du rondeau une nouvelle arme plus puissante qu'un canon : « Et eussiez-vous de rimes, et rondeaux / Pleins trois barils, voire quatre tonneaux, / Je veux mourir, s'il ne vous les défonce / Du premier coup⁶¹ ». Écrire un rondeau est non seulement la preuve d'une maîtrise mais aussi une manière de revendiquer publiquement son talent ou celui d'un tiers. Ainsi en va-t-il du rondeau XXI qui loue les dons de l'un des protégés de Marguerite de Navarre, Victor Brodeau, tout en mettant en scène la subtilité de Marot lui-même qui façonne un acrostiche à partir du nom du destinataire. Bien souvent, le *je* revêt les habits de l'humilité voire de la dépréciation de soi pour mieux exhiber une discrète mais véritable maîtrise : ainsi de la complexité métaphorique du discours de celui qui prétend pourtant que sa plume distille de la bourbe (R. XIV⁶²), ou du malicieux « art de ne rien dire » (selon l'expression de François Cornilliat⁶³) que déploie tel « écrit mal poli et limé » (R. LX, v. 4), ou encore des rimes vertigineuses de celui qui prétend barboter « en eau basse » (R. XVIII).

§15

De façon moins paradoxale, beaucoup de rondeaux se contentent de jouer subtilement la carte de la virtuosité sur les divers plans évoqués par le rondeau initial (*inventio*, *elocutio*, art du refrain et de la pointe, différents plans qui sont souvent cumulés). Qu'on songe à la virtuosité des jeux de sonorité (à la rime et à l'intérieur du vers) : raffinement d'évocation du « lieu de plaisance » où résonnent les chants d'oiseaux (R. XXXVI : le « val tapissé de lavande », le « serin léger » qui appelle « le geai » du vers sui-

⁶⁰M. Françon (éd.), *Poèmes de transition...*, op. cit., p. 340.

⁶¹AC, p. 280, v. 12-15.

⁶²Dont certains critiques font une lecture ironique : voir Corinne Noirot-Maguire, « *Entre deux airs* », op. cit., p. 117-118.

⁶³François Cornilliat, *Sujet caduc, noble sujet. La poésie de la Renaissance et le choix de ses « arguments »*, Genève, Droz, 2009, p. 955-978.

vant, etc.); sonorités obsédantes et sensuelles du rondeau sur le « baiser de s'amie » (R. LVII) qui semble ainsi préfigurer le sonnet 18 des *Œuvres* de Louise Labé (« Baise m'encor... »); savant jeu de miroirs entre l'art et la nature, soutenu par la rime et les multiples allitérations qu'elle suscite dans le R. LVI selon l'analyse de Thierry Mantovani⁶⁴; cascade de rimes en paronomase (a en [ɑ̃] et b en [ɑ̃]) pour épingle l'inconstance d'Isabeau (R. LXVI), etc. Marot a volontiers recours aux équivoques, qu'elles soient ou non placées à la rime : pensons par exemple au deuxième rondeau qui joue sur un emploi sylleptique d'*Anglais*, à la fois « britannique » et « créancier », et sur le quiproquo linguistique (« baille, baille » !); à l'humour encore « De la jeune dame, qui a vieil mari » (R. VIII) où le « vieillard » se révèle incapable du « vieil art » de Vénus quand pour toute « prouesse », il ne peut que demander « où est-ce ? ». Virtuosité enfin de l'invention, lorsque le poète parvient à trousseur en quinze vers de véritables saynètes : narration au détour de périphrases à sous-entendus sexuels de la sortie d'affriolantes jeunes nonnes hors du couvent (R. XXXVII); récit distillé avec une nostalgie gourmande de quelque dangereuse expédition nocturne chez une belle (R. XLVI); évocation d'une joyeuse alliance (R. XXXIX) coulée dans de rapides octosyllabes à la syntaxe lumineuse et naturelle (et pourtant d'une harmonie sonore très recherchée⁶⁵); variation à l'infini des jeux traditionnels autour de l'opposition du *corps* et du *cœur* (R. XI, XLV, L, LIV, LVIII) qui font indubitablement écho à une topique du discours intérieur que l'on retrouve aussi bien dans la poésie de Charles d'Orléans que dans celle de François Villon⁶⁶.

§16

En outre, le rondeau fait entendre la voix du poète amoureux. Comme le suggère Simone Perrier, « il serait difficile pourtant de capter dans *L'Adolescence clémentine* une voix amoureuse qui serait, dans la continuité, celle du poète⁶⁷ ». De fait, la poésie courtoise, telle qu'elle est pratiquée aux XIV^e et XV^e siècles, et dont Marot est en partie l'héritier, repose sur des « postures⁶⁸ » courtoises. Rien d'étonnant, en cela, à ce que

⁶⁴Voir son analyse par Thierry Mantovani, « Remarques sur la rime chez Clément Marot », S. Perrier (dir.), « Clément Marot, *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, vol. 16, janvier 1997, p. 52-53.

⁶⁵Voir les observations de Vân Dung Le Flanchec sur l'enrichissement de la rime dans chaque strophe (*Clément Marot. L'Adolescence clémentine*, Neuilly, Atlande, 2018 (2^{de} éd. revue et mise à jour, 1^{re} éd. 2006), p. 294).

⁶⁶François Villon, « La complainte de Villon a son cuer », Jean-Claude Mühlethaler (dir.), *Lais, Testament, Poésies diverses*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 308-309. Sur cette tradition, voir Denis Hüe, « Propos cordiaux : le cœur dans les poèmes dialogués », *Senefiance*, 30, 1991, p. 123-143.

⁶⁷Simone Perrier, « La poésie amoureuse dans *L'Adolescence Clémentine* », Christine Martineau-Génieys (dir.), *Clément Marot et L'Adolescence clémentine. Actes du Colloque de Nice (10 janvier 1997)*, Nice, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 7-20, ici p. 11.

⁶⁸Nous empruntons cette notion à Jean Meizoz. Sur la pertinence de son utilisation pour le discours

Clément Marot laisse parfois la parole à une dame (R. LXIV, par exemple), ou prene tour à tour la voix d'un amant heureux (XLVII) ou malheureux (L).

§17

Ainsi, l'amour est parfois présenté comme une expérience douloureuse, décevante. Dans le rondeau IX, le poète-amant avoue avoir été déçu par l'inconstance de sa bien-aimée et forcé de renoncer à l'amour : *l'incipit* « D'être amoureux n'ai plus intention » (v. 1), réintroduit à la fin « Parquoi conclus, que c'est abusion / D'être amoureux » (v. 15), fait écho à l'une des postures chères à Charles d'Orléans : celle du vieil amant désabusé que le médecin, « Nonchaloir », guérit de « l'amoureuse maladie⁶⁹ », posture que l'on retrouve dans un grand nombre de rondeaux issus de recueils collectifs. La dame, comme le dit l'amant du rondeau IX, est source de désillusions : comparée à un « petit scion » (un jeune rameau) « qui toujours ploie à dextre, et à senestre » (v. 11-12). Ce thème misogyne de la femme déloyale est aussi un motif relativement courant dans les recueils de rondeaux : Vaillant met par exemple en garde son ami Tanguy du Chastel à propos de sa dame : elle « vous jouera du *trompatis*⁷⁰ » ! La voix amoureuse que fait résonner Marot peut donc difficilement être interprétée comme un témoignage personnel. L'amant content et l'amant malcontent sont deux postures que l'on rencontre dans les recueils de rondeaux, parfois chez le même poète, comme pour mettre en scène la soumission de tout sujet d'amour à Fortune. C'est pourquoi l'on trouvera côte-à-côte, chez Marot, deux voix contradictoires entre les rondeaux XLVII et XLVIII.

§18

Le rondeau se prête d'autant mieux à ces jeux de postures que son petit format lui donne une allure fragmentaire, comme s'il était une réplique échappée d'un échange éparpillé. La tradition du rondeau amoureux repose essentiellement sur l'usage d'images frappantes et de formules topiques dont il faut à la fois juger la dimension intertextuelle mais aussi l'usage toujours singulier. En cela, les rondeaux amoureux de Marot sont profondément nourris par l'écriture de la littérature française du Moyen Âge, plus encore peut-être que du pétrarquisme⁷¹, pourtant déjà sensible dans les rondeaux de Jean Marot⁷².

§19

lyrique médiéval, voir l'introduction de l'ouvrage : Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve (dir.), *Un territoire à géographie variable. La communication littéraire au temps de Charles VI*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 22-24.

⁶⁹ Charles d'Orléans, *Poésies*, *op. cit.*, p. 120, Ballade LXXIII, v. 8.

⁷⁰ Éd. B. Inglis, XI, p. 83, v. 12.

⁷¹ Les rapprochements suggérés par Claude Albert Mayer dans son édition sont toujours très lointains. Voir les critiques formulées par Gérard Defaux dans sa propre édition (t. 1, p. 529-530).

⁷² Voir les rondeaux XXX et XL qui paraphrasent de très près des textes de Serafino (*Les Deux Recueils*, *op. cit.*, p. 78-79, 84-85 et les notes p. 349 et 351-352).

Le rondeau LVIII est un bel exemple de cette filiation. Il repose sur l'ancienne topique de l'amour de loin : le langage poétique naît du désir que nourrit l'éloignement des amants. Comme l'a noté Gérard Defaux, le motif de l'échange des cœurs (« Car si tu as le mien plein de langueur, / J'ai avec moi le tien plein de vigueur », v. 12-13), présent dans la poésie italienne, l'est tout autant dans la tradition française, en particulier chez Charles d'Orléans : « Puis que le cueur de moy avés, / Le vostre fault que me laissiés⁷³ », supplie l'amant dans une ballade qui suit la *Retenue d'Amour*. Dans le rondeau LIV, Marot fait dire à l'amant qui prie la dame de mettre son cœur « sous (sa) commande » : « Le triste corps, ne le laisse sans cœur, / Mais loges-y le tien, qui est vainqueur / De humble serf... » (p. 331, v. 12-14). Comme chez René d'Anjou, chez Charles d'Orléans ou chez François Villon, le cœur est, chez Marot, une instance incarnée qui « veille à part / en languissant » – comme dans le Rondeau VIII (p. 284, v. 8-9) qui donne la parole à une jeune dame malheureuse d'être mariée à un vieillard. Un rondeau de Marot sur le thème topique du cœur enflammé d'amour fait en outre directement écho à un rondeau d'Alain Chartier, que le poète a peut-être lu dans le *Jardin de Plaisance* où 14 des 23 rondeaux d'Alain Chartier sont regroupés sous le titre de « Complainte du prisonnier d'amours » (fol. 161r-162r), et qui s'achève sur cette pièce :

Au feu ! Au feu ! Au feu, qui mon cuer art
Par un brandon tiré d'un doulx regart,
Tout enflambé d'ardant desir d'amours⁷⁴.

§20

Là où l'amant chez Alain Chartier appelle plusieurs allégories à son secours pour riposter contre une telle attaque et quémante « Eau, pitié, de lermes et de pleurs » (v. 14), l'amant marotique supplie la dame ou Vénus (« ma seule Déesse ») d'éteindre cet incendie d'amour. Le cœur, ici, souffre. Mais il peut aussi, chez Marot, se transformer en oiseau : « Mon cœur vole comme l'aronde / Vers toi, en prières, et dits » (Rondeau XLIV, p. 321, v. 2-3), motif que l'on rencontre, par exemple, dans le recueil en rondeaux de Blosseville sous la plume de Fredet, secrétaire de Charles d'Orléans : « A quoy tient que le cueur me volle / Par Dieu, m'amour, quant je vous voy⁷⁵ ? ». La distance amoureuse justifie ce rêve d'envol que l'on rencontre aussi chez Charles d'Orléans (« Quand commenceray à voler », Rondeau LXXII⁷⁶). Marot écrit encore, au rondeau X : « Je la désire,

⁷³ Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. P. Champion, Paris, Honoré Champion, 1923, t. I, p. 18, Ballade II, v. 12-13.

⁷⁴ *The Poetical Works of Alain Chartier*, op. cit., XIX, p. 383-384, v. 1-3.

⁷⁵ Barbara Inglis (éd.), *Le Manuscrit B. N. nouv. acq. Fr. 15771 : Une nouvelle collection de poésies lyriques et courtoises du XV^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1985, XIV, p. 86, v. 1-2.

⁷⁶ Charles d'Orléans, *Poésies*, op. cit., t. II, p. 331, v. 1.

et souhaite voler, / Pour l'aller voir, et pour nous consoler » (p. 286, v. 12-13). Rêve de communication orale au sein de l'écriture, le rondeau épistolaire ne sert pas seulement à faire l'éloge des grands, il sert aussi de *brief* entre les amants. Dans le rondeau XLI de *L'Adolescence*, le poète s'adresse à une dame qui ne lui donne plus de nouvelles :

Bon jour : et puis, quelles nouvelles ?
N'en saurait-on de vous avoir ?
S'en bref ne m'en faites savoir,
J'en ferai de toutes nouvelles. (p. 318, v. 1-4).

§21

Dans le rondeau suivant (R. XLII) l'amant a reçu des nouvelles de son amie, comme le rappelle le titre. Les formules employées par Marot font directement penser à Charles d'Orléans qui, dans la ballade XIV, s'écrit : « Quelles nouvelles, ma maistresse ?/ Comment se portent noz amours⁷⁷ ? », et, dans la chanson XLII (qui répond à la forme du rondeau) : « Il me deplaist de vous escrire. / Car j'aymasse mieulx à le dire / De bouche...⁷⁸ ». Le paradoxe du rondeau repose alors, chez Marot comme chez ses prédécesseurs, sur le pouvoir évocatoire de la brièveté. Contrairement à l'épître, qui explicite les circonstances et la relation entre les correspondants, le rondeau joue de l'allusion et suppose une connivence.

RELIER LES RONDEAUX : UNE LOGIQUE ANCIENNE

§22

Le dernier aspect qui révèle le rapport que Marot entretient avec la tradition consiste dans le regroupement des rondeaux en une section unique. Dans l'épître liminaire des *Œuvres* qu'il publie en 1538, le poète insiste tout particulièrement sur l'ordre de son recueil qu'il a mis « en belle forme de livre » (p. 64). On aurait tort de n'y voir qu'un argument publicitaire sans conséquence⁷⁹. En publiant parallèlement à son *Adolescence clémentine* les œuvres de son père Jean et celles de Villon (1533), Clément comprend que la mise en forme rigoureuse d'une œuvre originellement éparse aide à sa transmission fidèle, les libraires et imprimeurs ayant plus de scrupules à démembrer ce qui paraît clai-

⁷⁷ Charles d'Orléans, *Poésies*, op. cit., t. I, p. 31, v. 1-2.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 229, v. 4-6.

⁷⁹ Voir notamment Francis Goyet, « Sur l'ordre de *L'Adolescence clémentine* », G. Defaux et M. Simonin (dir.), *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996, Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 1996*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 593-613 et Guillaume Berthon, *L'Intention du poète*, op. cit., p. 391-402.

rement constituer un tout organique⁸⁰. Pour Marot, l'ordonnement du livre consiste à classer les poèmes d'abord selon leur genre et ensuite selon des critères qui peuvent relever du chronologique (la biographie du poète), du formel (du texte le plus simple au plus complexe) ou du thématique⁸¹.

§23

Le choix prioritaire du critère générique n'est pas neuf : il constitue de fait l'un des modes traditionnels de classement des livres de poésie depuis le Moyen Âge. Si l'on met à part les chansonniers pluriautoriaux classés de manière générique, les manuscrits autoriaux, souvent élaborés sous la supervision attentive des poètes eux-mêmes, répondent à cette logique. Ainsi en va-t-il par exemple du BnF fr. 1586 de Guillaume de Machaut (ca. 1350) dont les poèmes musicaux sont classés par genre, ou des manuscrits de poètes non musiciens : le premier manuscrit de Christine de Pizan s'ouvre ainsi sur les *Cent ballades*⁸², véritable recueil dans le recueil, suivi par des sections de virelais, d'autres ballades, de lais et de rondeaux. Il en va de même dans les manuscrits de Jean Froissart ou dans le grand manuscrit d'Eustache Deschamps, le BnF fr. 840, même si celui-ci témoigne d'un classement moins strict⁸³. Enfin, dans un manuscrit d'Alain Chartier, (Grenoble, Bibliothèque municipale, 874), datant du milieu du xv^e siècle, on trouve encore une série de quatre ballades (fol. 55v-58v) suivie de vingt-deux rondeaux (fol. 58v-64v)⁸⁴.

§24

Au tournant du xv^e et du xvi^e siècle, le critère générique paraît toutefois s'estomper. Dans le *Jardin de Plaisance*, par exemple, on ne trouve plus d'organisation systématique par genre même si les poèmes continuent d'être rassemblés par grappes plus ou moins homogènes. De même, dans les œuvres des grands auteurs de l'époque, ce type de classement se fait plus rare. On peut certes citer les *Opuscules* de Jean Bouchet, publiés à Poitiers en 1525, dans lesquels une section d'une petite quinzaine de rondeaux fait suite au *Chapelet des princes*, lui-même composé de 50 rondeaux entre lesquels s'intercalent régulièrement 5 ballades. Mais la plupart des Grands Rhétoriciens utilisent le rondeau comme une forme insérée à l'intérieur de plus vastes poèmes, renouant avec la tradition médiévale de l'insertion lyrique (à l'image de l'épître « du Dépourvu » de Marot). Ainsi, chez ce dernier, la longue épître de Maguelonne se conclut sur un rondeau,

⁸⁰Sur l'ordre imposé par Clément aux éditions de Jean Marot et de Villon, voir Guillaume Berthon, *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 406-410 et 414-421.

⁸¹Sur ce classement, voir notamment Guillaume Berthon, *L'Intention du poète*, *op. cit.*, p. 436-440.

⁸²Manuscrit de Chantilly, Musée Condé, Bib. du château, 492, fol. 2r-22v.

⁸³Voir par exemple Clotilde Dauphant, « *Qui voudra de mes choses sçavoir* : Lire Machaut, Froissart et Deschamps dans leurs œuvres complètes », Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner et Michelle Szkilnik (dir.), *Les manuscrits médiévaux témoins de lectures*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 135-150.

⁸⁴*The Poetical Works of Alain Chartier*, *op. cit.*, p. 81-83.

« Comme Dido », lequel propose une subtile réflexion sur ce qui rapproche et éloigne à la fois les héroïnes antique et médiévale⁸⁵. C'était aussi le cas du rondeau LXV qui, dans sa première publication, parachevait la dernière des élégies de *La Suite de l'Adolescence clémentine* (et ainsi la section tout entière), avant d'être réintégré en 1538 dans l'unique section de rondeaux des *Œuvres*, celle de *L'Adolescence*⁸⁶. Le rondeau peut en effet avoir une fonction conclusive. On rencontre ce type d'emploi chez Georges Chastelain qui place un rondeau à la fin de l'épître qu'il écrit pour son ami Pierre de Brézé : comme l'a montré Estelle Doudet, ce rondeau ouvre à nouveau sur l'éternité de la mémoire en projetant le nom du défunt répété au refrain⁸⁷. Quant aux deux rondeaux insérés dans l'épître du Dépourvu et à celui qui figure au début de l'épître dédicatoire originelle du « Temple de Cupido » (p. 384-385), ils correspondent davantage au modèle des prosimètres, ces longs poèmes de genre mixte des Grands Rhétoriciens qui mêlent passages en prose et passages versifiés, qu'il s'agisse de rimes suivies ou de formes closes (rondeaux, ballades).

§25

À part ces cas isolés de rondeaux utilisés comme ponctuation, Marot regroupe la totalité des autres pièces du genre dans une section qu'il faut donc analyser comme telle, en prenant en compte les échos qu'elle tisse avec le reste du livre, mais aussi les liens que les pièces entretiennent entre elles au sein de la séquence⁸⁸. Dans le livre, la section a été en quelque sorte annoncée de deux manières : d'une part, dans le « Temple de Cupido », comme nous l'avons vu, le rondeau est donné comme le B.A.BA. des amoureux (v. 327-332) ; d'autre part, le début de la « Petite épître au roi » cite le rondeau comme l'« ébat » par excellence du jeune poète qui cherche encore une position à la cour du roi. Ces deux passages-clés installent donc d'emblée la pratique du rondeau dans l'univers traditionnel du plaisir et de l'amour.

§26

Comme on l'a vu, l'ouverture de la section est essentiellement métadiscursive, mettant en scène la question de la maîtrise poétique (R. I, continué par III et VII). À l'autre bout de la section, le rondeau parfait lui fera écho en constituant une éclatante démonstration de virtuosité (mais sans esbroufe). Après cet exorde en fanfare, le jeune poète

⁸⁵Sur ce rondeau, voir Frank Lestringant, *Clément Marot, de L'Adolescence à L'Enfer*, Orléans, Paradigme, 2006, p. 83-87.

⁸⁶Pour voir la pièce dans sa configuration initiale, voir l'éd. procurée par François Rigolot, *op. cit.*, t. 1, p. 305.

⁸⁷Estelle Doudet, *Poétique de George Chastelain (1415-1475). Un cristal mucié en un coffre*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 560.

⁸⁸Voir les bons conseils prodigués à cet égard par Jean Vignes : « En un rondeau, ou deux, ou davantage... » Effets de singularité et de parallélisme dans les rondeaux de *L'Adolescence clémentine*, J. Vignes (dir.), *En relisant L'Adolescence clémentine, Cahiers Textuel*, vol. 30, janvier 2007, p. 171.

paraît faire ses gammes (comme doit les faire l'apprentie amoureuse du R. IV, v. 14) en livrant pêle-mêle une série de rondeaux abordant les thèmes les plus traditionnels, de l'amour charnel (R. IV) ou idéalisé (XI) à la satire des médisants (VI) en passant par le motif médiéval de la « maumariée » (VIII), thèmes qui reviendront très régulièrement dans la section. Suivent deux poèmes courtoisants (XII-XIII) que prolonge logiquement une série de rondeaux encomiastiques, souvent constitués en dialogue (XIV-XXII), qui reprennent une tradition ancienne très vivace, telle qu'on peut l'observer dans le manuscrit personnel de Charles d'Orléans où le rondeau se transforme en monnaie d'échange, voire en petit poème épistolaire⁸⁹. Les rondeaux suivants (XXIII-XXIX) paraissent passer en mode mineur, placés sous le signe de la Fortune et de ses revers ; une complainte (XXIX) couronne logiquement la séquence, avant que deux poèmes religieux (XXX-XXXI) rappelant les dernières ballades ne donnent un sens spirituel à la douleur. Aux contradictions chrétiennes (« Deuil ou plaisir ») succèdent les contradictions terrestres, celle de la paix que traitent les rois du monde (XXXII, juin 1520) et des guerres qu'ils déclenchent aussitôt (XXXIII, juin 1521). S'ouvre ensuite une longue séquence amoureuse (XXXV-LVIII) où alternent notamment le chant délicat des alliances et les échanges de gages. On trouve en son cœur un véritable cycle miniature (XLIV-L) qui mène du désir à sa réalisation puis à la trahison. Ajoutés dans l'édition de 1538, les huit derniers rondeaux présentent moins d'unité, bien que les thèmes abordés soient tous déjà présents dans les pièces qui précèdent. Chacun de ces nouveaux ajouts paraît ainsi dialoguer avec une pièce antérieure jusqu'au rondeau parfait qui conclut majestueusement la section par son aspect de récapitulation formelle et thématique, tout en incarnant le terme de l'*Adolescence* du poète : la libération après l'éprouvante expérience de la prison qui met fin au vert paradis de la jeunesse.

§27

Au-delà de ce parcours global qui invite le lecteur à musarder dans le « petit jardin » que Marot a cultivé « d'arbres, d'herbes, et fleurs de [s]on printemps » (p. 70), il faut prêter une attention toute particulière aux liens plus étroits qui enserrent chaque pièce,

⁸⁹Le lien avec la « coterie » littéraire de Blois est particulièrement flagrant dans l'échange avec Étienne Clavier qui repose sur la spécularité du refrain, jeu citationnel fort répandu dans le manuscrit de Charles d'Orléans. Le fait qu'une femme (Jeanne Gaillarde) figure aussi parmi les correspondants rappelle lui aussi le manuscrit aurélien qui comprend quelques rondeaux de Marie de Clèves, la dernière épouse du duc – de même que Jammette de Nesson, la nièce de Pierre de Nesson, échangeait un rondeau avec Tanguy du Chastel dans le BnF nouv. acq. fr. 15771 (fol. 39r). Sur ce type d'échanges avec des poétesses, voir Catherine Müller, « “En donnant lieu à la main féminine” : lecture de quelques dialogues poétiques des xv^e et xvi^e siècles », Yasmina Foehr-Janssens et Jean-Yves Tilliette (dir.), « *De vrai humain entendement* ». *Études sur la littérature française de la fin du Moyen Âge offertes en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, Genève, Droz, 2005, p. 65-82.

en multipliant les lectures croisées. Marot semble beaucoup tenir à ces effets de lecture auxquels invitent notamment les titres et les refrains⁹⁰. Dans son édition de Villon, il aborde minutieusement la question des titres du *Lais* et du *Testament* (les titres généraux comme ceux des pièces insérées dans la trame du *Testament*) et il se félicite dans sa préface de ces « titres mieux attitrés », c'est-à-dire refaits pour respecter la volonté de l'auteur ou permettre de mieux comprendre l'inscription de la partie dans le tout. De surcroît, le rondeau se prête particulièrement bien, en section, aux jeux d'échos entre les pièces. On a ainsi remarqué que, dans le manuscrit de Charles d'Orléans, les rondeaux étaient souvent copiés par paire, soit parce que les poèmes fonctionnaient comme un échange entre le poète et l'un de ses interlocuteurs, soit parce que les poèmes offraient une variation sur le même sujet ou sur le même refrain⁹¹.

§28

Ainsi, la lecture d'une pièce singulière s'enrichit toujours par la prise en compte :
 - de son entourage immédiat : la contigüité de deux rondeaux multiplie nécessairement les effets de lecture, qu'ils aient été ou non envisagés par le poète. On note alors d'évidents phénomènes de continuité, comme dans les R. XXIX-XXX où l'affliction née du décès du peintre Claude Perréal est relativisée par rapport au sens du sacrifice du Christ, mort qui porte à la fois « deuil » et « plaisir », car elle signifie pour le chrétien le rachat des péchés. Elle peut être plus circonstancielle et humoristique comme dans l'enchaînement des R. XXXIII-XXXIV où les mules caparaçonnées sur lesquelles sont juchés ceux qui se rendent au camp d'Attigny « où la guerre est si douce » (comme dit l'adage, *Dulce bellum inexpertis*, « la guerre est douce pour ceux qui ne la connaissent pas ») laissent place au cheval du poète que retient un hôtelier de Reims pour une nuit impayée. Au contraire, deux rondeaux contigus peuvent ménager un frappant contraste, comme ce même rondeau XXXIII avec celui qui le précède (XXXII), qui racontait les espoirs de paix issus de la rencontre du Camp du Drap d'Or : comme le dit amèrement le deuxième texte, « Le drap d'or bien peu sert, quand on pousse ». C'est aussi le cas, bien sûr, du rondeau responsif de Victor Brodeau qui ironise sur la rengaine du « bon vieux temps » entonnée par Marot (LXII-LXIII). La contigüité peut également faire vaciller le sens de ce qui semblait évident, comme dans le rondeau « Du disciple soutenant son maître

⁹⁰Voir les rapprochements faits par Jean Vignes à partir de ce type d'indices dans « “En un rondeau, ou deux, ou davantage...” », art. cit., p. 173-176 (pour les titres) et « “Rentrez de bonne sorte”. Le rentrement des rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* », Van Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 48-50 (pour les refrains).

⁹¹Par exemple, deux rondeaux dialogués avec le cœur occupent la page 454 du manuscrit (cf. Charles d'Orléans, *Poésies*, op. cit., t. II, R. CCXLII et CCXLIII, p. 429-430) ; de même que deux rondeaux sur la Saint Valentin, copiés sur la même page 457.

contre les détracteurs » : s'agit-il du poète adolescent rendant hommage à ses maîtres⁹² ou plutôt d'un disciple marotique soutenant « Maître Clément » contre ses rivaux, comme la proximité avec le premier rondeau semble l'indiquer ainsi que le titre générique (« Du disciple... ») ?

- des rapports transversaux à l'intérieur de la section : nous avons déjà suggéré que certains titres (par exemple, IX « Du malcontent d'amours » et XLVII « Du content en amours ») ou certains refrains communs (LIV et LXIV : « Tant seulement ») invitent tout naturellement à des rapprochements au sein de la section des rondeaux entre des pièces éloignées. Mais les lectures croisées de ce type sont infinies. Il est ainsi facile de rapprocher les rondeaux qui abordent des thèmes communs, comme ceux des deux mauriées, celle qui se languit en restant fidèle (LXV) et celle qui jure de ne pas se laisser faire (VIII), ou des deux inconstantes épinglées par un amant inconsolable (XLIX) ou railleur (LXVI). Mais on peut également faire dialoguer deux pièces qui présentent une similitude dans leur structure métrique (notamment quand elle est rare, comme dans le cas des rondeaux simples⁹³) ou leur construction rhétorique (comme les rondeaux-prétérations XXI et LX, qui partagent d'ailleurs une rime, le poète variant seulement le degré d'ironie de ses protestations d'indignité).

- des rapports transversaux à l'intérieur de la totalité de l'*Adolescence clémentine*. En effet, le rondeau permet souvent de réécrire d'une manière plus succincte, plus condensée, un discours lyrique développé ailleurs, au sein de formes plus amples. Le cas bien connu des œuvres de prison (Épîtres X-XI, B. XIV, Rondeaux LXVI-LXVII) a souvent été abordé⁹⁴. On peut aussi naturellement rapprocher les pièces liées par des destinataires communs (notamment Marguerite de Navarre et Victor Brodeau) ou attachées à un même événement historique, comme les textes composés à l'occasion du Camp du Drap d'Or (Ballade VIII et Rondeau XXXII) puis de la guerre en Hainaut (Épîtres III-IV, Ballade IX et Rondeau XXXIII). Bien des thèmes traversent également l'ensemble du recueil : les œuvres de piété (Tristes Vers, Oraison Contemplative, Ballades XI-XIII, Chant royal, Rondeaux XXX-XXXI, Chanson XXV), le langage des couleurs (Épître VI, Rondeaux XXXV, XLIII et LXIII, Chanson VIII), l'amour ferme (*passim*, mais particuliè-

⁹²C'est la lecture que propose Ellen Delvallée dans l'article cité plus haut.

⁹³Voir Jean Vignes, « "En un rondeau, ou deux, ou davantage..." », art. cit., p. 172-173.

⁹⁴Voir notamment Mireille Huchon, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », J.-Ch. Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française, autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions Fontenay/Saint-Cloud, « Feuilles de l'ENS de Fontenay/Saint-Cloud », 1997, p. 53-71 et Guillaume Berthon, *L'Intention du poète*, op. cit., p. 519-526.

rement « Temple de Cupido », Ballade VI, Rondeaux XLVII et LXII, Chansons XXX et XLII). Ces effets d'écho sont d'autant plus sensibles que l'écriture des rondeaux est contemporaine de celle des autres pièces. Si la structuration en sections estompe la parenté thématique des poèmes de genre différent, il revient au lecteur d'être sensible à ce choix éditorial tout en retissant les liens transversaux à l'échelle du recueil.

CONCLUSION : « AU CABINET DE MA MÉMOIRE... »

§29

Au terme du parcours, l'étude des rondeaux permet de prendre la mesure de l'in-nutrition médiévale qui préside à l'écriture du recueil marotique. Cela tient d'abord au fait que la vogue du rondeau traverse les xv^e et xvi^e siècles sans faiblir, au point de remettre en question nos représentations de l'histoire littéraire et notamment de la rupture entre Moyen Âge et Renaissance. Cela tient également au fait que l'aspect formulaire du rondeau et sa propension à fonctionner à partir d'images et de thèmes qui peuplent les anthologies lyriques donnent aux poèmes une dimension fondamentalement intertextuelle. De ce point de vue, le rondeau est bien une œuvre de mémoire.

§30

Dans la précoce « Épître du Dépourvu », Mercure, dont le visage céleste « illumine » la mémoire des hommes (v. 18), choisit précisément la forme du rondeau pour s'exprimer. En 1543, à l'autre extrémité de son existence, le poète met en œuvre à l'occasion du décès du trésorier Guillaume Preudhomme un complexe songe allégorique qui s'institue en véritable lieu de mémoire⁹⁵. Imaginant l'arrivée de l'ancien financier aux Champs Élysées, il prend un plaisir manifeste à raconter comment Preudhomme y recherche moins la compagnie de ses semblables que celle des plus illustres poètes français dont il connaît les vers par cœur :

Or donc, Espritz pleins de bonté naïve,
Souffrez qu'icy avecques vous je vive,
Puis que vescu avez au cabinet
De ma memoire⁹⁶.

§31

L'éloquente métaphore du « cabinet de ma mémoire » a de nombreux précédents dans les poèmes de Charles d'Orléans (« la chambre de ma pensée⁹⁷ », « l'ostellerie de

⁹⁵Ellen Delvallée a bien relevé l'importance de la mémoire dans ce texte (*Poétiques de la filiation, op. cit.*, p. 821-823).

⁹⁶Clément Marot, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 334, v. 35-38.

⁹⁷Charles d'Orléans, *Poésies, éd. cit.*, t. 1, Ballade CXIX, p. 181-182.

Pensee⁹⁸ »...). Elle s'inscrit dans un code de représentation de l'intériorité comme lieu clos, mais aussi des palais de la mémoire⁹⁹. Les rondeaux marotiques constituent sans aucun doute l'une des productions de ce cabinet de la mémoire peuplé des textes médiévaux que cite la « Complainte de Guillaume Preudhomme ». Dans *L'Adolescence clémentine*, Marot semble toutefois privilégier l'image du jardin : dans l'épître liminaire de 1532, où le poète compare le livre à un petit jardin qu'il a cultivé « d'arbres, d'herbes et de fleurs de [s]on printemps », mais surtout dans la « Petite épître au roi », où le rimeur ente ses vers « au jardin de son sens », fertile terreau de la tradition poétique (v. 13-14). Du cabinet au jardin cultivé, les deux métaphores représentent bien, au-delà de leurs différences, le lieu imaginaire où germe l'écriture au contact de la lecture.

Quelques mots à propos de : Guillaume Berthon

Guillaume Berthon est maître de conférences à l'université de Toulon. Ses travaux portent principalement sur la poésie de la Renaissance française et l'histoire du livre. Il a notamment publié en 2014 aux Classiques Garnier *L'intention du Poète. Clément Marot « auteur »* et il fera paraître en 2019 chez Droz une *Bibliographie critique des éditions de Clément Marot (ca. 1521-1550)*.

Mathias Sieffert est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *L'Écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465)* (dir. Michelle Szkilnik et Jean-Claude Mühlethaler, Université de Paris 3 et Université de Lausanne, 2018). Ses travaux portent sur la poésie des XIV^e et XV^e siècles, en particulier sur l'œuvre de Charles d'Orléans. Il est actuellement lecteur de français à l'Université de Harvard.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sur le rondeau en général :

⁹⁸ *Ibid.*, t. 1, Ballade CV, p. 165-166, et t. 2, Rondeau CCCX, p. 469.

⁹⁹ Voir par exemple le livre de David Cowling, *Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford, Clarendon Press, 1998. Sur cette « mnémonique architecturale », voir aussi Mary Carruthers, *Le Livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. Diane Meur, Paris, Macula, 2002, p. 112 et suivantes.

Badel, Pierre-Yves, « Le rondeau au temps de Jean Marot », *Grands Rhétoriciens : Cahiers V.-L. Saulnier* 14, Paris, Presses de l'ENS, 1997, p. 13-35.

Britnell, Jennifer, « “Clöre et rentrer” : the Decline of the Rondeau », *French Studies*, XXXVII, n° 3, juillet 1983, p. 285-295.

Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, « Le Rondeau », *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, t. 1 (Partie historique), dir. Daniel Poirion, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII/1, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1988, p. 45-58.

Defaux, Gérard, « Charles d'Orléans ou la poétique du secret : À propos du rondeau XXXIII de l'édition Champion », *Romania*, 370 (1972), p. 194-243. www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1972_num_93_370_2319

Gros, Gérard, « Le rondeau marial au Puy de Rouen », *Nouvelle revue du seizième siècle*, 14/2 (1996), p. 117-154.

Poirion, Daniel, *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints, 1978 [PUF, 1965].

Sieffert, Mathias, *L'Écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465)*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle et Université de Lausanne, dir. M. Szkilnik et J.-C. Mühlethaler, 2018.

2. Sur le rondeau marotique :

Bottineau-Sicard, Claire, « La carole des rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* de 1538 », *L'Information littéraire*, 59/2 (2007), p. 16-21.

Brancher, Dominique, « “En la maison de son cler pere alla” : autour du “Rondeau parfait” de Clément Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 56/2 (1999), p. 429-459.

Delvallée, Ellen, « Technique du rentrement et devenir du rondeau : Marot et les “plus sçavans Poètes” », à paraître dans les actes du séminaire « Le Printemps des Poètes » de l'Université de Paris Sorbonne, dir. Clotilde Dauphant.

Dobbins, Franck, « Les premières mises en musique des chansons, des épigrammes et des rondeaux de Marot », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996, Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 1996*, Gérard Defaux et Michel Simonin (éd.), Paris, Champion, 1997, p. 483-502.

Hudson, Robert J., « Naïve douceur : Earthy Grist and Gallic Verve in the Marotic Rondeau », dans *Itineraries in Renaissance French Literature*, Jeff Persels, Kendall Tarte et George Hoffmann (éd.), Leiden, Brill, 2017, p. 190-209.

Mantovani, Thierry, « Sur le rondeau dit “parfait” de Clément Marot », *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*. Journées d'études du XVI^e siècle de l'universi-

té de Nice-Sophia Antipolis, éd. C. Martineau-Géniéys, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 59-77 (disponible en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1414>).

Noirot-Maguire, Corinne, « *Entre deux airs* ». *Style simple et ethos poétique chez Clément Marot et Joachim du Bellay (1515-1560)*, Paris, Hermann Éditeurs, 2013.

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*, James Dauphiné et Paul Mironneau (éd.), Biarritz, J&D Éditions, 1996, p. 7-18.

Selosse, Philippe, « Le rondeau renaissant et son *épistémè* : syntaxe, sémantique et rime dans les rondeaux de Jean Bouchet et Clément Marot », *Le Français préclassique*, 2011, p. 115-171.

Vignes, Jean, « “En un rondeau, ou deux, ou davantage...” Effets de singularité et de parallélisme dans les rondeaux de *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 30 (« En relisant *L'Adolescence clémentine* », éd. J. Vignes), janv. 2007, p. 171-182.

Vignes, Jean, « “Rentrez de bonne sorte”. Le rentrement des rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* », *Styles, genres, auteurs 6*, Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (éd.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 41-53.

Pour citer cet article

Guillaume Berthon et Mathias Sieffert, « Les rondeaux de *L'Adolescence clémentine*. Mémoire d'une pratique », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 11/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/439>.