



“ La carole des rondeaux dans L’Adolescence clémentine de 1538 ”

Claire Sicard

► To cite this version:

Claire Sicard. “ La carole des rondeaux dans L’Adolescence clémentine de 1538 ”. L’information littéraire, 2007, 2007|2, p. 16-21. <hal-01567376>

HAL Id: hal-01567376

<https://hal.science/hal-01567376v1>

Submitted on 23 Jul 2017

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.



HAL Authorization

Cele gent dont je vous parole
 Estoient pris a la querole
 Et une dame lors chantoit
 Qui leesce apelee estoit ;
 Bien sot canter et plesaument,
 Ne nule plus avenaument
 Ne plus bel ses refrais n'assist.
 A chanter merveilles li sist,
 Qu'ele avoit la voiz clere et saine.
 Ele n'iere mie vileine

Ainz se savoit bien debrasier
 Ferir dou pie et envoisier.
 [...]
 Lors veissiez querole aller
 Et genz mignotement bauler
 Et faire mainte bele treche
 Et maint biau tour sot l'erbe fresche.

Le Roman de la Rose, v. 726-745^[1]

En préambule à l'édition de 1538 de ses *Œuvres*, Marot insiste à maintes reprises sur l'importance que revêt pour lui l'organisation de son recueil. Les poèmes ne sont pas collectés à l'aventure, mais « mis en belle forme de livre^[2] », de manière concertée. « Le tout », annonce la page de titre, est « songneusement par [l'auteur] luy mesmes revu et mieux ordonné ». Un « ordre » s'impose, ou plutôt se construit, et toute insertion de pièce étrangère est susceptible de brouiller cette architecture précise^[3]. En effet, au-delà de la question strictement auctoriale, qui revêt une particulière importance aux yeux de Marot, l'épître à Etienne Dolet et le poème liminaire *Marot à son Livre* insistent sur les déséquilibres^[4] et les alourdissements structurels^[5] engendrés par ces ajouts intempestifs. Quel est donc cet ordre qui « a tant cousté à dresser^[6] » à son auteur et qui paraît si subtil ? Ne doit-on voir dans cette insistance de Marot qu'une coquetterie ou qu'un prétexte justifiant l'exclusion de pièces apocryphes ? Ce pourrait être une hypothèse plausible. En effet, le lecteur, et spécifiquement le lecteur moderne, peut douter que chaque poème ait un rôle précis à jouer dans l'économie d'ensemble d'une section d'abord, du recueil ensuite.

Certes, on perçoit d'emblée un souci d'organisation du fait du classement générique des œuvres^[7], des « balisages » chronologiques de chaque section^[8], ou de la présence de pièces jouant explicitement un rôle d'ouverture ou de clôture de la section^[9], voire jetant un pont d'une partie à la suivante^[10]. Mais au-delà de ces quelques piliers esquissant une structure, dans la diffuse variété des poèmes, il peut paraître difficile de considérer *L'Adolescence clémentine* comme une composition aussi fine et complexe que l'auteur semble l'indiquer et on peut peiner à distinguer, au sein de chaque section, ce qui participe de cet ordre rigoureux que Marot revendique avec tant d'assurance et de fermeté.

Sans doute est-il pourtant nécessaire de manifester une forme de naïveté et de bénévola face à cette déclaration d'intention, et de la prendre au sérieux. Partons donc du postulat qu'ordre concerté il y a, notamment dans la section des Rondeaux. Il apparaîtra bien vite que cet ordre ne relève ni de la ligne droite, ni des équilibres sobres et harmonieux des jardins à la française, ni même de la boucle aux arrondis parfaits à laquelle pourrait, à première vue, inviter le genre du rondeau.

Mais, dira-t-on, le rondeau lui-même n'est pas une forme d'une irréprochable circularité : il tient certes du cercle en ce que le rentrement ouvre et clôt toutes les pièces ; il tient aussi de la boucle soit du fait de la triple répétition d'un même segment – ce qui est le cas pour tous les rondeaux de *L'Adolescence clémentine*, à l'exclusion du dernier – soit, pour le rondeau parfait qui clôt la section, parce que chaque vers de la première strophe est repris dans l'ordre pour clore les strophes suivantes. Pourtant, ce cercle, cette boucle restent en quelque sorte imparfaits et irréguliers.

Si l'on s'en tient d'abord à la structure formelle, force est par exemple de constater que les reprises de rentrement dans les rondeaux ne sont pas rigoureusement équilibrées puisque la répétition de la strophe centrale ne se trouve pas exactement à mi-chemin entre la première et la dernière apparition du syntagme, mais au contraire introduit dans l'arrondi un point de déséquilibre interne, qui trouble la perfection circulaire. Celle-ci pouvait certes se manifester par une répétition finale de l'ouverture de la pièce, et, éventuellement par un rappel véritablement central de cet élément

structurant. Mais le léger décalage qui fait d'abord du rentrement le lieu de l'ouverture strophique puis, à deux reprises consécutives celui de la fermeture, introduit dans la forme un grain d'imperfection, de déséquilibre, et pour tout dire de mouvement infini, à la manière d'un pas de danse qui va trouver, précisément dans le déséquilibre, le pas suivant.

Même le rondeau parfait n'échappe pas, contrairement à ce que malicieusement son titre annonce, à ce principe structurel : une dernière strophe s'ajoute à celle qui reprend le dernier vers de la première strophe et se clôt sur un rentrement plus habituel, non pas un vers entier, mais le premier hémistiché de la pièce, « En liberté ». C'est en quelque sorte superposer au principe de composition une autre forme de circularité, par un retour à l'initiale. Mais cette double circularité nuit en fait à la circularité idéale parce que la transposition de la figure circulaire dans l'ordre du langage se fait ici de deux façons différentes. Le problème nodal qui consiste à « arrondir » ce qui est fondamentalement linéaire, la langue et l'écriture, est abordé par des voies convergentes mais bel et bien distinctes, à la manière d'une variation sur le même thème. Dans le premier cas la circularité naît paradoxalement de la linéarité puisque l'ordre d'apparition de chaque vers de la première strophe est strictement respecté. Dans le second elle est suggérée par le « fermoir » que constitue la reprise de la même expression en chaque extrémité de la pièce. Mais, là encore, circularité et linéarité se combinent puisque, précisément, les mots sont les mêmes et qu'ils apparaissent dans le même ordre, et non en ordre inversé comme dans un chiasme pris au sens strict. Ainsi, le mâtinage de la linéarité et de la circularité d'une part, et la surenchère des procédés de transposition d'autre part introduisent le déséquilibre et font de l'imperfection le corollaire nécessaire, et même une qualité intrinsèque de la perfection.

Cette tension entre perfection et imperfection de la circularité dans le rondeau ne joue pas seulement au niveau de la structure mais aussi au niveau du sens. En effet, comme l'indique Sébillet dans le chapitre II du second livre de son *Art poétique françois* de 1548, essentiellement fondé sur la description du rondeau marotique, la « vertu première [du genre] est de faire rentrer ou le vers ou l'hémistiché tant proprement et tant à propos, qu'il ne semble pas répété du commencement : mais tant cohérent à la fin de son couplet en suite de propos et sentence comme si là fut son siège propre et particulier^[11] ». Le rentrement, qui est l'élément clé de la circularité du rondeau, est aussi ce qui, d'une part, fait miroiter au lecteur la polyphonie et la richesse de la langue, puisqu'il change de sens en contexte, donc n'est jamais, malgré les apparences, exactement le même^[12] et ce qui, d'autre part, fait la joyeuse démonstration qu'un segment apparemment superflu – la strophe pouvant toujours avoir un sens complet sans le recours au rentrement – est propre à transformer le premier sens que l'on donnait à l'énoncé^[13]. Là encore, s'opère, derrière l'apparente volonté d'instaurer un équilibre, la mise en place d'un systématique déséquilibre.

C'est pourquoi l'image de la danse nous paraît opérante pour aborder le genre – mais aussi l'organisation des rondeaux dans *L'Adolescence clémentine*. Il semble en effet que cette dernière soit, dans une large mesure, conçue comme une extrapolation macrostructurale de ce qui se joue au sein de chaque pièce prise isolément. On peut ainsi signaler que le rondeau XXXVIII, « D'Alliance de pensée » nous donne à voir un Marot dansant et place cet art au cœur de la section. Significativement, le moment de danse apparaît au centre du rondeau (seconde strophe) :

Car de rimer ma plume dispensée
Sans me louer veult louer la Pensée,
Qui me survint dansant en une Salle^[14] »

tandis que le poème lui-même est légèrement décentré dans la section (trente-huitième pièce sur soixante-sept), exactement à la manière (et dans les proportions) d'un rentrement. Structuellement, on peut également souligner le rôle que joue cette pièce en tant que contrepoint à l'épisode du Lard qui trouve, depuis l'édition de 1538, sa place dans *L'Adolescence clémentine* et dans la section^[15] : c'est d'abord le rentrement qui joue ce rôle, « Ung Mardy Gras ». Mais c'est aussi la valeur du personnage féminin qui permet d'opposer les vertus de l'amie nouvelle – en qui les critiques reconnaissent Anne d'Alençon, nièce de Marguerite – au vice de « celle qui fut s'amyé^[16] », cette Isabeau-Luna qui semble beaucoup devoir au modèle de Villon et qui sait se servir de l'orthodoxie romaine aux fins de sa vengeance d'amante blessée.

Ce rondeau de la danse, dans un mouvement que l'on peut qualifier de centripète, peut se lire non seulement comme une forme ayant son unité – et sa circularité – propres, mais aussi comme l'un des rouages de l'unité supérieure, celle de la section. On l'a vu, à partir de 1538 les échos entre le réseau structurant de l'affaire du Lard et cette pièce permettent à cette dernière, par contrecoup, de prendre une coloration et une signification nouvelles. Mais on peut

également mettre en évidence qu'« Alliance de pensée » se rattache à de nombreux autres rondeaux en abordant le thème récurrent des rapports entre hommes et femmes, et, plus explicitement encore, celui de l'alliance, qui figure – et même trône – dans son titre. Or, qu'elle soit amoureuse, amicale, religieuse, poétique ou politique, qu'elle soit respectée ou trahie, cette notion d'alliance en tant qu'engagement mutuel (et circulaire) entre les hommes unifie toute la section, à la manière d'un fil rouge. Le maître et le disciple, le roi et son valet, l'amant et son amie, l'épouse et son mari, le débiteur et son créancier et même la médisante et sa victime, toutes ces figures variées sont liées. Mais elles ne le sont jamais exclusivement deux à deux. Le maître de poésie peut lui-même se faire disciple, il est aussi lié au roi, à une amie, à des amis. Ces multiples réseaux d'alliance constituent, de proche en proche, une ronde colorée qui, à la manière de la roue de Fortune, traverse alternativement des zones d'ombre, d'aigreur ou de désespoir, des espaces de liesse et de rire.

En outre, le lien tissé est d'autant plus étroit que toutes ces *personae* se croisent et se mêlent dans des poèmes où figure un « je », lui aussi protéiforme. Derrière cet unique pronom peut ainsi, au gré des pièces, se cacher un débaucheur assumé et cynique^[17], une femme sensuelle et mal mariée^[18], un amant moribond^[19], un homme libre^[20], ou au contraire jouet de la Fortune^[21]. La figure de Marot se fond dans cette profusion kaléidoscopique de personnages, d'états d'âmes contradictoires, de caractères opposés. C'est une petite comédie humaine qui se joue dans le microcosme des rondeaux. Mais le poète n'y figure pas tel un organisateur démiurgique, dispensant un ordre supérieur sur cette masse profuse et permettant au lecteur d'en prendre une vue haute. Bien au contraire, il est *unus inter pares* et c'est de l'intérieur de la ronde, auprès de lui, virevoltant et tournoyant aussi bien que lui, que le lecteur est convié à savourer la profonde alliance unissant les rondeaux.

C'est pourquoi aucun principe organisationnel cohérent ne saute aux yeux, à la première lecture, nécessairement linéaire, de la section : en effet, Marot ne choisit ni la parfaite variété, ni la parfaite unité. Il choisit l'imperfection de l'apparent aléatoire, et la circularité diversement entendue. Que l'on considère les thèmes abordés, et l'on constatera que tantôt s'organisent des cycles de plusieurs pièces successives, tantôt semblent régner la rupture et le chaos. Tout se passe comme si Marot, velléitaire éditeur de son œuvre, avait ponctuellement opéré des rapprochements, regroupant par exemple les rondeaux du cycle d'Anne^[22], que nous préférierions nommer cycle d'alliance, rapprochant des pièces d'hommage^[23], ou encore proposant à la suite l'un de l'autre un rondeau adressé et le rondeau responsif correspondant^[24] mais laissant dans le désordre de son portefeuille la majeure partie des pièces, alors même qu'elles pouvaient se placer linéairement auprès d'autres.

Mais, de même que la danse peut varier ses pas, ses rythmes, passer de la plus grande fluidité à l'apparence du saccadé voire aller « comme l'écrevisse, / tout au rebours »^[25] sans pour autant perdre de son unité, de même la section des rondeaux s'organise en sous-main tout en travaillant à donner un sentiment d'absence d'ordre dans le détail des pièces, de négligé charmant, ou pour mieux dire de naturel et de vie foisonnante. De fait, les thèmes ne concourent pas seuls à l'ordre recherché. D'autres choix poétiques véritablement structurants se tressent pour l'élaborer.

L'un d'entre eux est par exemple la prise en compte de l'*ethos* de l'énonciateur : ce procédé est riche de possibilités car il peut aussi bien être un élément de variation dans des séries cohérentes^[26] qu'un élément d'unification de pièces apparemment disparates sur le plan thématique^[27]. Par ailleurs, l'enchaînement d'une pièce à une autre, proche ou lointaine, peut s'opérer par le biais de reprises lexicales. Le rondeau VII, par exemple, « A un poète ignorant », est lié à celui qui le précède, « A une médisante », par le terme de « cervelle^[28] ». Ce lien lexical est renforcé par la reprise d'une structure grammaticale restrictive, placée dans les deux rondeaux au même vers, le onzième : « Vous n'êtes qu'une Maquerelle » (Rondeau VI), « Car en Rime ce n'est qu'un veau » (Rondeau VII). Mais « A un poète ignorant » trouve aussi un écho, sur le plan lexical, dans des pièces plus lointaines par l'intermédiaire du mot « rondeau » – les rondeaux, dans *L'Adolescence clémentine*, parlant fréquemment de rondeaux en une joyeuse mise en abyme, et ce tout au long de la section^[29].

On remarque par ailleurs que les reprises lexicales permettent non seulement d'associer entre elles des pièces, mais aussi de conduire le lecteur à une éventuelle prise de distance à l'égard de ce qui est dit dans chaque rondeau considéré isolément. Ainsi, la lecture des poèmes d'éloge, notamment les rondeaux XVI et XXI, met en question la valeur de la louange, dès lors qu'Estienne du Temple (XVI) et Victor Brodeau (XXI) sont tous deux loués pour l'inégalable supériorité de leur esprit^[30]. La répétition de l'éloge tue l'éloge. Mais c'est aussi un jeu de reprise de rimes^[31] qui participe de cet effet, puisque le rondeau XVI est bâti sur le couple de rimes –ace / –erve, tandis que le XXI l'est sur

le couple –ace / –oir : la même rime initiale souligne le lien très fort entre les deux pièces tandis que la variation sur la rime féminine du rondeau XVI et la rime masculine du rondeau XXI introduit un élément de divergence. Malicieusement, dans une ronde endiablée, l'éloge qu'Etienne Clavier fait de la capacité qu'a Marot de louer (XVII) et la réponse pétillante de celui-ci (XVIII), sont placés juste après la pièce XVI (d'un Etienne à l'autre) et incitent le lecteur à ne pas prendre trop au sérieux ce jeu de l'alliance épictétique. L'ordre choisi par le poète fonctionne ici à la manière d'un rentrement puisqu'il pousse à réévaluer la signification première donnée à une pièce précédemment lue et qui constituait pourtant apparemment une unité complète.

Si l'on s'attache encore un instant à l'examen des enchaînements dans cette courte série des rondeaux XVI à XXI, on constate que le jeu de l'échange épistolaire des pièces XVII et XVIII, qui trouve sa justification dans l'élaboration d'une stratégie taquine de relativisation des éloges, entraîne l'insertion d'un autre échange, entre Marot et Jehanne Gaillarde, mais sur un mode chiasmique puisque l'ordre de l'échange est inversé^[32]. Deux ordres, deux logiques et pour tout dire deux transpositions de la circularité entrent alors en concurrence.

On le voit donc, au niveau macrostructural de la section comme au niveau microstructural de chaque rondeau c'est de la corrélation de procédés multiples qui parfois alternent, parfois se superposent voire se contredisent que naît l'ordre qui a « tant coûté à Marot ». Ainsi conçu, il n'est pas univoque et parfait mais polyphonique, complexe, tourbillonnant et néanmoins perceptible et efficace.

Viennent alors, en guise de fermoir parachevant l'œuvre, se placer les pièces I et LXVII, seuils de la section^[33]. Elles confèrent à l'ensemble frémissant de vie et de mouvement la perfection symbolique de l'unité circulaire sans pour autant détruire le principe constant de l'imperfection. En effet, on peut bel et bien considérer que le rondeau I fait figure d'ouverture en ce qu'il délivre un art poétique, une leçon pour bien écrire des rondeaux. De même, le dernier clôt la section en apothéose, puisqu'il s'agit d'un rondeau parfait, abordant l'affaire du Lard qui, on l'a vu, marque symboliquement la fin de l'adolescence et sert de point final à d'autres sections du recueil. En outre, un écho important lie les deux pièces et semble ainsi les réunir : en effet, le terme « clouer » et son dérivé « enclouer » apparaissent dans ces deux seuils. Mais, comme dans un bon rentrement, le sens change.

Dans sa première occurrence, le verbe participe du métalangage poétique : *clouer*, en un rondeau, c'est fermer le cercle du poème. L'emploi absolu, « Clouez tout court » renforce, chez le lecteur et disciple, l'idée d'un art-artisanat que « Maître Clément » est en mesure d'enseigner. Mais, dans la pièce de clôture, ce n'est plus Marot qui cloue, c'est Marot qui dit avoir été (en)cloué. Ici, métaphoriquement, le terme et son dérivé renvoient tout à la fois à l'expérience de la prison – « Mais en prison pour tant je fuz cloué^[34] », « J'eus à Paris prison fort inhumaine : / A Chartes fuz doucement encloué^[35] » – et à la crucifixion, puisque Marot emploie ce dernier verbe dans « Les tristes vers de Philippe Beroalde » publiés dans le même recueil, pour peindre la passion du Christ : « le Redempteur [...] / Pendit en croix, encloué piedz et mains^[36] ». L'écho est renforcé par la place de chacune de ces pièces dans l'économie d'ensemble : c'est la quatrième section générique qui entre en résonance avec le quatrième opuscule. Même si le poète n'a subi qu'une Passion atténuée par l'oxymore – « doucement encloué » – Passion il y a eu. Et s'opère, une fois encore, un retournement malicieux dans la mesure où c'est celui que l'on a puni pour son hérésie qui peut s'identifier au Christ : les vrais chrétiens, ce sont les évangeliques, l'Eglise romaine, en l'occurrence plus romaine que chrétienne, semble reproduire, sur le mode mineur, le crime de l'Empire. Mais cette « clôture » appartient au passé – le passé simple passif du rondeau LXVII s'oppose à l'impératif présent du premier – et cette dernière pièce de la section savoure la « liberté » : Marot, aussi bien que son livre, « cour[t] legier, et delivre ».

Il pourrait paraître paradoxal que le début de la section incite à la fermeture tandis que la fin s'exhibe comme espace d'ouverture et, même, de délivrance. Ce jeu d'inversion de l'horizon d'attente du lecteur, qui associe plus volontiers ouverture et début, fin et fermeture, participe de l'élaboration d'une circularité entre les deux pièces. Plus fondamentalement, on peut aussi considérer que ces deux étapes sont l'*alpha* et l'*oméga* d'un trajet tout à la fois humain et poétique qui a trouvé à s'actualiser dans l'ordre des rondeaux. Une progression cohérente s'installe d'un bout à l'autre de la section : de prime abord l'immobilité fermée – et ferme – symbolisée par la perfection circulaire peut paraître souhaitable, notamment dans l'ordre de l'écriture (Rondeau I). Mais, très vite, cette affirmation idéale se trouve contredite : la forme du rondeau, on l'a vu, n'est pas absolument circulaire. Plus que dans la fermeture, la perfection se trouve dans l'ouverture, et c'est ce que va célébrer le « Rondeau parfait », qui est peut-être, justement, parfait d'avoir su s'ouvrir et non se clore, d'avoir su renvoyer le verbe « clouer » dans le passé, et accueillir « la

liberté ». L'immobilité est vaincue : l'ordre même de la section en a donné la preuve par sa sautillante et complexe mouvance. La pièce finale le confirme en faisant miroiter au lecteur un avenir, celui de la « Verte sepmaine » en son « premier jour », temps d'une nouvelle vie, de nouvelles amours. Alors même que le poète associait son prénom dans les rimes senées du rondeau XVIII à l'unique autre occurrence de *clouer* dans la section, « C, c'est Clément contre chagrin cloué^[37] », libéré dans le Rondeau parfait, il échange cette sombre fixité contre plus de légèreté, son « cuer [est] bien enjoué^[38] », c'est-à-dire qu'il s'est approprié la qualité pour laquelle Estienne Clavier se trouvait loué : « E, est Estienne, esveillé, enjoué^[39] ». C'est donc la gaieté qui a ici le dernier mot, mais aussi le jeu : or les jeux d'échos, les jeux sur la circularité et la linéarité, la perfection et l'imperfection, sur l'échange de mots, de sons, de rôles ont dominé toute la section.

Peut-être faut-il voir alors dans cette danse joyeuse des rondeaux la transposition poétique d'une leçon de vie : dans un cas comme dans l'autre un tourbillon d'alliances se noue, mais il faut se garder de renoncer à ce qui permet à la liesse et au mouvement de pétiller, ce léger voilage de la perfection qui lui donne tout son prix, la « liberté ».

Notes

[1] « Ces gens dont je vous entretiens étaient occupés à danser la carole et une dame qui s'appelait Liesse chantait pour eux ; elle savait bien chanter et de manière plaisante, et nulle autre n'aurait eu une façon plus belle et plus seyante de poser sa voix pour ses refrains. Cela lui allait merveilleusement de chanter, car elle avait la voix claire et pure. Elle n'était guère vilaine, et savait parfaitement faire onduler son corps, frapper du pied et s'amuser. [...] C'est alors que vous auriez pu voir la carole tourner et les gens danser joliment et faire mainte belle figure et maint beau tour sur l'herbe fraîche. », *Le Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1992, p. 78-79, édition et traduction d'Armand Strubel.

[2] « Espître à Dolet », édition de G. Defaux, *Œuvres poétiques*, Clément Marot, Tome I, Paris, Classiques Garnier, 1990, p. 10. Toutes les citations ultérieures de *L'Adolescence clémentine* seront tirées de cette édition.

[3] « Ce livre-cy souvent avoit esté / Jusqu'à présent (telle en est la coustume) / Part meschantz gens corrompu & gasté : / Dont l'a fallu rapporter sur l'enclume. / Or maintenant est-il (amy lecteur) / Si bien remys en ordre, et tellement / Renouvelé, mesmes par son aucteur, / Que de Momus ne craint le jugement. » Traduction en vers, attribuée à « la belle Rubella » d'un poème liminaire néo-latin de Nicolas Bourbon. *L'Adolescence clémentine*, ed. V.-L. Saulnier, Paris, A. Colin, 1958, p. 8, cité par G. Defaux, *Œuvres poétiques*, Clément Marot, Tome I, Paris, Classiques Garnier, 1990, p. 408.

[4] « par telles leurs additions se rompt tout l'ordre de mes Livres », « Espître à Dolet » p. 10.

[5] « [...] cours legier, et délivre : / Deschargé t'ay d'ung lourd et pesant faiz. », « Marot à son Livre », p.15, v. 2-3.

[6] « Espître à Dolet », p.15.

[7] Rappelons que *L'Adolescence clémentine* s'ouvre sur cinq pièces longues, suivies de cinq sections organisées selon un principe générique : les Epistres, les Complaintes, & Epistaphes, les Ballades, les Rondeaux et les Chansons.

[8] Un des signes de cette volonté de signaler un possible trajet chronologique dans chaque section tient à l'usage fait de l'épisode dit du Lard intégré au recueil dans l'édition de 1538. Tout en manifestant la plus grande prudence quant à la réalité de cet événement, tout au moins sous la forme que nous présente Marot, puisqu'un seul document historique corrobore, très partiellement, l'idée d'une authenticité de l'aventure, on peut constater que la dernière épître (XI : « Epistre à son amy Lyon »), la dernière ballade avant le Chant Royal de la conception Notre Dame (XIV : « Contre celle qui fut s'amy », le dernier rondeau (LXVII : Rondeau parfait. A ses Amis après sa délivrance) et la dernière chanson (XLII), qui est aussi la dernière pièce du recueil, traitent de cette « affaire ». Elle semble marquer de manière symbolique la fin de l'adolescence. Cf. sur ce point l'article de Mireille Huchon, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », in *Le génie de la langue française : autour de Marot et La Fontaine*, textes réunis par Jean-Charles Monferran, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997, p. 53-71.

[9] Comme nous le montrerons *infra* en confrontant le premier et le dernier rondeau.

[10] Ainsi en va-t-il de l'enchaînement entre la dernière épistaphe « De Jehan Serre, excellent joueur de Farces » et la première ballade « Des enfans sans soucy ».

[11] Deuxième livre, Chapitre III, in Francis Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Livre de poche, 1990, p. 114-115.

[12] Ainsi, dans le rondeau LVII (p. 170, éd. citée), le rentrement « en la baisant » signifie successivement « tandis que j'embrassais mon amie » dans ses deux premières occurrences et « tandis qu'elle embrassait ma lèvres » dans la dernière. C'est ici l'ambiguïté référentielle du pronom qui favorise ce pétillant échange des sens, des sujets ... et des *basia*.

[13] On peut par exemple le montrer en se fondant sur le rondeau IX (p.135-136, éd. citée) dans lequel le « malcontent d'amours » prend la résolution de ne plus « être amoureux » après la trahison de sa belle. Si l'on lit la deuxième strophe sans le rentrement, « Je la pensoys sans imperfection, / Mais d'autre Amy a prins possession : / Et pource plus ne me veulx entremettre », on peut considérer que le « je » se refuse désormais à servir d'intermédiaire entre cette femme (ou une autre) et un ou d'autres homme(s), ce qui laisse un instant planer sur ce rondeau la possibilité d'une lecture grivoise. Mais l'ajout du rentrement « D'estre amoureux » oblige le lecteur à réévaluer le sens du verbe « entremettre » : il ne peut s'agir ici que de l'expression du renoncement à s'occuper d'être amoureux.

[14] p. 157.

[15] Il faut ici préciser que le rôle joué par le rondeau XXXVIII n'était pas initialement prévu par Marot puisque ce n'est que l'intégration tardive des pièces de l'affaire du lard qui le lui confère. Néanmoins les jeux d'oppositions et de contrastes soulignés ci-après nous paraissent

suffisamment nets pour que l'on puisse entendre entre ces différentes pièces de véritables échos, sur les plans structurel, thématique et chronologique.

Si on limite l'examen des pièces ajoutées en 1538 au dernier rondeau, le seul de la section à se rattacher explicitement à l'affaire du lard, on peut considérer que son ajout dans *L'Adolescence clémentine* trouve une triple justification : non seulement il permet d'établir un lien entre les fins de section, d'inscrire dans le texte un marqueur chronologique symbolique, mais il confère aussi une cohérence interne supplémentaire à la section. Dans cette perspective, le rondeau LXVII peut légitimement être considéré comme parfait puisque, à la manière de la pièce manquante d'un puzzle, il s'emboîte parfaitement dans l'économie d'une section qui trouve dans cet apport un achèvement au double sens du terme.

[16] Ballade XIV.

[17] Rondeau IV, « De celui qui incite une jeune Dame à faire amy ».

[18] Rondeau VIII, « De la jeune Dame qui a vieil mari ».

[19] Rondeau XI, « De l'amant douloureux ».

[20] Rondeau XXXIII, « A ses amis, auxquels on rapporta qu'il était prisonnier ».

[21] Cycle de Fortune, rondeaux XXVI à XXVIII.

[22] Rondeaux XXXVIII à XL.

[23] Rondeaux XIII à XXII.

[24] Significativement, cette unité est incluse dans la précédente : cf. les rondeaux XVII à XX. Nous y reviendrons.

[25] Rondeau X, « De l'absent de s'amie ».

[26] C'est par exemple le cas dans les rondeaux VII à XI qui traitent tous de l'insatisfaction amoureuse mais qui nous montrent tour à tour une femme délaissée se plaignant avec une certaine énergie de l'impuissance de son époux, un amant trompé résolu à ne plus se laisser prendre aux pièges de l'amour, un homme se languissant de l'absence de sa vertueuse dame, un malheureux, enfin, se mourant d'amour pour une intransigeante amie.

[27] On peut voir ce procédé à l'œuvre dans les rondeaux VI et VII précédemment cités : le « je » se montre moqueur et violemment critique aussi bien à l'égard d'une médisante que d'un poète ignorant. Tous deux ont pourtant pour seul point commun le mauvais usage qu'ils font de la langue puisque l'une « dit du mal » tandis que l'autre « dit mal ».

[28] Rondeau VI, p. 133 :

On le m'a dit, Dague à rouelle,
Que de moy en mal vous parlez :
Le vin que si bien avallez
Vous le met il en la cervelle ?

Rondeau VII, p. 134 : « Il n'a cervelle, ne cerveau ».

[29] Rondeaux I, III, VII, X, XXXV, XI, LX. On notera cependant que si le procédé a une valeur toute particulière dans cette section des Rondeaux, il n'est pas limité à celle-ci : le mot apparaît aussi ailleurs dans *L'Adolescence clémentine*, par exemple dans l'Épître VII.

[30] Rondeau XVI, p. 140

Tant est subtil, et de grande efficace
Le tien esprit, qu'il n'est homme qui face
Chose qui plus honneur, & loz conserve.

Rondeau XXI, p. 144 : « Veu ton esprit qui les autres surpasse (...) »

[31] Notons que les jeux d'échos sur les rimes, dont nous ne donnons ici qu'un exemple précis, constituent aussi un fort élément d'unification de la section.

[32] Dans le rondeau XVI, Estienne Clavier s'adresse à Marot, qui répond dans le XVII. Dans le XVIII, c'est Marot qui initie l'échange épigrammatique auquel Jehanne Gaillarde répond dans le rondeau XIX.

[33] Une fois de plus l'ajout du dernier rondeau en 1538 permet d'actualiser et de renforcer des éléments déjà présents dans la première édition, et contribue fortement à l'élaboration d'un ordre dans la section.

[34] Rondeau LXVII, v. 2 & 12, p. 177.

[35] *Ibidem*, v. 17-18, p. 178.

[36] « Les tristes vers de Philippe Beroalde », v. 66, p. 57. Voir par ailleurs sur « l'obsédante identification christique » perceptible dans l'emploi que Marot fait du terme « enclouer », l'article de Thierry Mantovani, « Sur le Rondeau dit « parfait » de Clément Marot », in *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, textes réunis par Christine Martineau-Géniéys, Centre d'Etudes Médiévales, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, CID diffusion, Paris, 1997, pp. 59-77.

[37] v.10, p.142.

[38] v.23, p.178.

[39] Rondeau XVIII, v.11, p. 142. On remarquera que ces deux rondeaux, XVIII et LXVII, entretiennent un étroit rapport sur le plan lexical : outre les termes « cloué » et « enjoué », leur sont aussi communs « loué », « alloué », « Noué » et « saint ».

Ainsi le rondeau parfait semble véritablement écrit pour faire écho de manière très précise à d'autres pièces de la section – tout au moins, on l'a vu, les rondeaux I, XVIII et XXXVIII. On conçoit bien, dans cette perspective, combien l'élaboration de ce « fermoir » porteur d'ordre a coûté à Marot.

Pour citer cet article :

Claire Sicard, « La Carole des Rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* de 1538 », *L'Information littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 2007 | 2, p. 16-21.