



**HAL**  
open science

# Polyphonie et réseaux de sociabilité dans L'Adolescence clémentine. Épisode 2: Au cœur du livre

Claire Sicard

► **To cite this version:**

Claire Sicard. Polyphonie et réseaux de sociabilité dans L'Adolescence clémentine. Épisode 2: Au cœur du livre. Le Verger, 2019, XIV. hal-02279582

**HAL Id: hal-02279582**

**<https://hal.science/hal-02279582v1>**

Submitted on 13 Nov 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

## POLYPHONIE ET RESEAUX DE SOCIABILITE DANS *L'ADOLESCENCE CLEMENTINE* ÉPISEDE 2 : AU CŒUR DU LIVRE

Claire SICARD

Dans la première partie de cette étude consacrée aux modalités d'expression et aux enjeux de la polyphonie aux seuils de *L'Adolescence clémentine* publiée par Étienne Dolet en 1538<sup>1</sup>, nous avons montré que le projet poétique de Marot – s'imposer en tant qu'auteur et faire entendre haut et clair sa voix française – passait paradoxalement mais efficacement par le savant entrelacement de cette voix avec celles d'autres intervenants. Par leur variété même – variété de langues, de fonctions, de statuts – ces figures d'altérité contribuaient à mettre en valeur et à dessiner en creux la figure de poète que Clément voulait imposer à son lectorat.

On peut légitimement se demander – et c'est donc l'objet de ce second épisode de l'enquête – ce qu'il en est au cœur du livre. La polyphonie y joue aussi des creux et des manques. Entre voix perceptibles, voix devinées et voix estompées, Marot poursuit son entreprise de définition de sa propre voix, en reconfigurant au passage la place réservée à ses amis comme au lecteur. Devenu spectateur mais aussi, parfois, un peu voyeur, ce dernier est pris à témoin de la relation du poète à ses pairs, comme d'ailleurs aux puissants. S'établit alors, en un nouveau paradoxe qui prolonge le premier, une tension entre intérieur et extérieur du livre, acteurs et spectateurs du dispositif du recueil, réel et représentation du réel.

Pour le montrer, nous nous concentrerons ici sur les passages du recueil comportant des textes d'autres auteurs que Marot. Nous examinerons d'abord, rapidement, la façon dont le chant est mis en scène au cœur du livre – mais se prolonge aussi hors du recueil – à l'occasion de l'échange entre Brodeau et Marot dans les rondeaux LXII et LXIII. Puis nous verrons ensuite, plus longuement, comment le tissage polyphonique se met en place dans la section composée des rondeaux XVI à XXI.

Par ses choix d'écriture comme d'agencement, Marot se fait metteur en scène – ou, si l'on veut, chef de chœur. *L'Adolescence clémentine* peut en partie être lue comme une sorte de spectacle de la sociabilité du poète offert au lecteur. C'est ainsi que les rondeaux responsifs LXII et LXIII<sup>2</sup> font respectivement entendre les voix de Clément Marot et de Victor Brodeau. Par-delà le sujet amoureux qu'ils traitent, ces textes exhibent la relation amicale et la complicité amusée qu'entretiennent les deux poètes de cour<sup>3</sup>. On observe là un dispositif qui peut rappeler celui que nous avons déjà analysé dans les chansons d'Antoine Héroët et

---

<sup>1</sup> Claire Sicard, « Polyphonie et réseaux de sociabilité dans *L'Adolescence clémentine*. Episode 1 : Aux seuils du livre, le chœur des amis », *Babel* [En ligne], Hors-série Agrégation | 2019, p. 61-83, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 18 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/babel/5582> ; DOI : 10.4000/babel.5582.

<sup>2</sup> Toutes les citations du recueil se font d'après l'édition de *L'Adolescence clémentine* procurée par François Roudaut : Rondeau LXII. « De l'amour du siècle antique », p. 339-340 et Rondeau LXIII. « Rondeau par Victor Brodeau, responsif au précédent », p. 340-341.

<sup>3</sup> Originaire de Tours, Victor Brodeau fait partie d'une famille qui « fit sa fortune en s'attachant aux rois de Navarre, dans les armes et la diplomatie » (Pierre Jourda, « Un disciple de Marot : Victor Brodeau », *R.H.L.F.*, 28<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1, 1921, p. 33. Selon Hillary M. Tomlinson, éditrices de ses *Poésies* (Genève, Droz, 1984, p. 14) il entre aux alentours de 1520 au service de la sœur de François I<sup>er</sup>, Marguerite d'Alençon (qui deviendra plus tard, Marguerite de Navarre, nom sous lequel on la connaît davantage). D'abord valet de chambre de la duchesse, il devient son secrétaire en 1528. Dès cette période, il est également placé au service de la mère de Marguerite et de François I<sup>er</sup>, Louise de Savoie. Puis, au milieu des années 1530, il figure sur les états de la maison même du roi, en tant que notaire, secrétaire et valet de chambre. Comme c'est souvent le cas à cette époque, la pratique de la poésie – diffusée surtout par le biais du manuscrit pour celle de Brodeau – accompagne volontiers un processus d'ascension sociale.

Clément Marot qui clôturent le recueil<sup>4</sup>, mais sur un mode inversé puisque c'est ici Brodeau qui emboîte le pas de notre poète pour proposer une pièce qui reprend le thème comme les termes du rondeau précédent et en décline le sens : à Marot le rôle d'idéaliser sur un ton nostalgique le « bon vieux temps » où « l'amour du siècle antique » se caractérisait par sa fermeté, à Brodeau celui de rabattre un peu le caquet de cette idéalisation naïve en proposant aussitôt un tableau plus terre à terre, moins idyllique voire franchement ridicule et assurément désacralisé de ce passé révolu qui fleure bon l'ail et l'oignon<sup>5</sup>. À la douce voix de la plainte répond alors en écho celle, plus piquante, de la moquerie, Brodeau faisant mine d'adopter le même regret mais pour mieux croquer le manque de raffinement attaché à ces temps anciens, certes plus francs mais indéniablement plus grossiers aussi. La juxtaposition décalée des voix et des registres, sur le mode musical d'une variation, relève assurément d'un jeu entre les poètes et d'une petite comédie plaisante et complice.

Si l'opération avait en effet pu se produire sans l'aval d'Héroët dans les chansons de la fin du recueil, elle ne peut en revanche que traduire une émulation active et consciente entre Marot et Brodeau puisque les deux pièces sont publiées dans le livre de celui qui a initié le mouvement avec le rondeau de départ. Ce duo complice constitue encore un des apports de l'édition fournie par Étienne Dolet en 1538. De fait, ces textes ne sont diffusés auparavant ni dans des imprimés, ni dans des manuscrits – vecteur plus habituel des œuvres de Brodeau.

On observe en revanche que le duo inspire manifestement les premiers lecteurs du recueil puisque l'on trouve, dans le courant des années 1540, au moins deux épigrammes dont l'incipit commence par l'expression « Au bon vieux temps ». La première est un cinquain de Mellin de Saint-Gelais qui s'ouvre par le vers « Au bon vieulx temps que vertu fut empris<sup>6</sup> ». L'auteur du second texte, le quatrain « Au bon vieulx temps quant vertu s'estimoit », n'est pas identifié<sup>7</sup>. Mais l'on a ici la trace intéressante de la façon dont, par l'imitation, un jeu de voix se

<sup>4</sup> Claire Sicard, « Polyphonie et réseaux de sociabilité dans *L'Adolescence clémentine*. Episode 1 : Aux seuils du livre, le chœur des amis », *Babel*, p. 76-81.

<sup>5</sup> Brodeau se souvient-il de ce rondeau simple anonyme, composé à la fin du XV<sup>e</sup> ou au début du XVI<sup>e</sup> siècle et que nous notons ici en introduisant la ponctuation ?

En soubzriant, ung personnage  
L'autre jour sa dame prioit  
Et si tendrement souspiroit  
Qu'un grant rot luy fit au visage.

De vin, d'oignons et de potage  
Fut extrait car il le sentoit,  
En soubzriant.

Mais la bourgeoise, qui fut sage,  
En le regardant rougissoit  
Et puis doucement luy disoit :  
« Voycy bien ung tresord [i.e. très sale] bruvage »,  
En soubzriant.

C'est peu probable car la diffusion de ce poème semble avoir été confidentielle (nous n'en avons en tout cas conservé qu'une attestation manuscrite, dans le ms. B.N. fr 1721). Mais le texte témoigne toutefois d'une approche désacralisée et amusée du rapport amoureux où l'on ne s'embarrasse ni de raffinement ni de senteurs capiteuses.

<sup>6</sup> On le trouve dans les manuscrits B.N. fr 2334, f. 7 v<sup>o</sup> ; B.N. NAF 1158, f. 175 r<sup>o</sup> ; B.N. fr 842, f. 119 v<sup>o</sup> ; B.N. fr 885, f. 170 v<sup>o</sup> ; Belin 370, f. 45 r<sup>o</sup> et Vienne 10162, f. 61 v<sup>o</sup>. Nous en donnons ici le texte d'après l'un des témoins les plus anciens, le B.N.F. fr 2334, en introduisant la ponctuation :

Au bon vieulx temps que vertu fut empris,  
Ung cueur de dame honneste et bien apris  
De son amour ne vouloit recompense  
Q[u]un seul bouquet. Mais aujourd'huy je pense  
Que s'on [si on] donnoit le monde, il seroit pris.

<sup>7</sup> Il est possible que ce quatrain soit également de Mellin de Saint-Gelais mais l'hypothèse reste fragile car il n'a pas été, contrairement au précédent, collecté dans les recueils manuscrits consacrés aux œuvres de ce poète. On ne trouve ce texte que dans deux manuscrits, le manuscrit B.N.F. fr 2334, f. 6 r<sup>o</sup> et le B.N.F. NAF 1158, f. 174 v<sup>o</sup>-

prolonge en dehors même de l'espace livresque où il a pu d'abord s'engager. Comme c'est souvent le cas avec Marot, on a le sentiment que le poète donne le *la* et que, nouvel Orphée, il entraîne dans son sillage d'autres auteurs. C'est d'autant plus frappant qu'en l'occurrence les deux épigrammes manuscrites viennent en quelque sorte renforcer la première voix de l'échange, en adoptant le même *ethos* nostalgique que Marot, plutôt que le ton narquois de son premier répondant. Tout se passe comme si, faits spectateurs d'une relation amicale taquine, les premiers lecteurs du livre, qu'ils soient proches de Marot ou aient aspiré à l'être, avaient irrésistiblement eu envie de traverser le quatrième mur et de se joindre, d'une manière ou d'une autre, au chant polyphonique engagé, en y ajoutant leur propre voix, pour mieux mettre en valeur celle du héros de la fête, qui reste sans conteste Clément Marot.

Même sans faire partie du petit monde des poètes de cour des années 1530-1540, un lecteur d'aujourd'hui peut encore se retrouver, face au dispositif des rondeaux responsifs, dans cette position de spectateur à la fois plaisante et frustrante. Plaisante, parce qu'on perçoit combien il y a de jeu et de sociabilité dans cette pratique vivante d'une poésie qui ne se prend pas au sérieux et par laquelle on se taquine comme les meilleurs amis du monde. Mais frustrante aussi parce que le dispositif éditorial s'emploie à présenter une vitrine si séduisante et si harmonieuse de la vie sociale du poète que le lecteur aurait envie d'en être aussi l'acteur et non le simple spectateur passif.

Cette impression d'harmonie joyeuse qui n'exclut pas une tendre dérision se traduit également dans la composition minutieuse de la section constituée par les rondeaux XVI à XXI<sup>8</sup> de *L'Adolescence clémentine*, qui permet de dépasser l'unité des pièces comme la variété des voix par d'élégants et subtils enchaînements. Bien sûr, on entend distinctement chacun des choristes au pupitre – Étienne Clavier, Clément Marot et Jeanne Gaillarde – ainsi que le grain particulier de leurs voix, masculines ou féminine. Pourtant, la section est agencée de telle manière que, d'une part, chacune de ces voix s'articule justement et sans heurt à celle de l'autre – voire des autres – et que, d'autre part, Clément Marot paraît toujours le maître de cérémonie. Observons d'un peu plus près les modalités d'enchaînement de ces pièces et de ces voix.

Le poème que nous retenons pour l'ouverture de cette série n'est pas le rondeau XVII, mais bien le rondeau XVI<sup>9</sup>, adressé à un dénommé « Étienne du Temple ». Il est vrai que cette pièce, contrairement à ce que l'on observe dans les quatre suivantes, ne fait pas partie d'un diptyque. Il s'agit au contraire d'un rondeau *a priori* autonome dans lequel se fait entendre la seule voix de Marot. Il constitue pourtant une véritable entrée en matière de la section polyphonique, propre à en renforcer l'unité et à en casser, en même temps, la composition potentiellement trop monotone et régulière<sup>10</sup>. À l'autre extrémité de la chaîne, le rondeau XXI, adressé à « Celui dont les lettres capitales [...] portent le nom<sup>11</sup> » – c'est-à-dire, une nouvelle

---

175 r°. Dans le premier, où les textes sont classés en fonction de leurs genres, le quatrain est séparé du cinquain par cinq poèmes. Dans le second, le quatrain est immédiatement suivi par le cinquain. On a donc l'impression, comme dans le dispositif de *L'Adolescence clémentine*, que les deux épigrammes se répondent, mais cette fois pour opérer une variation non seulement sur le même thème mais aussi sur le même ton que celui de la pièce de Marot. Ce qui est modifié en revanche, c'est le genre, puisqu'on assiste à une sorte de compression du rondeau source en deux strophes très courtes, de quatre ou cinq vers. Voici le texte du quatrain dans le ms. B.N.F. fr 2334, ponctuation introduite :

Au bon vieulx temps quant vertu s'estimoit,  
Nul pov[oi]r, argent et richesses avoit.  
Quand ung bon cueur estoit d'amour espris  
Ung seul bouquet estoit assez grand pris.

<sup>8</sup> *L'Adolescence clémentine*, p. 292-299.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 292-293.

<sup>10</sup> Sur cette tendance de Marot à introduire de la variété et de la complexité dans des formes qui peuvent paraître trop symétriques, lisses et parfaites, voir deux de nos articles, d'une part « La carole des rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* de 1538 », *L'Information littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 2007|2, p. 16-21 et, d'autre part, « Polyphonie et réseaux de sociabilité dans *L'Adolescence clémentine*. Episode 1 : Aux seuils du livre, le chœur des amis », *Babel*, p. 73-76.

<sup>11</sup> *L'Adolescence clémentine*, p. 298-299.

fois, à Victor Brodeau – ne reçoit pas non plus de réponse et boucle donc une structure doublement chiasmique où deux poèmes adressés présentés seuls embrassent deux séries pleinement dialoguées, l'une dans laquelle la figure d'altérité initie l'échange (Étienne Clavier puis Marot), l'autre dans laquelle elle la clôt (Marot puis Jeanne Gaillarde).

Dans le rondeau XVI, notre poète fait un éloge appuyé de son destinataire dans lequel on a pu reconnaître un Orléannais que *Les Bibliothèques françaises* de La Croix du Maine et de Du Verdier désignent sous le nom d'Étienne Templier<sup>12</sup> mais que l'on trouve ailleurs appelé Tempier<sup>13</sup>. Quelle que soit la forme exacte de son patronyme, il semble assuré qu'il soit au moins l'auteur d'une plaquette de circonstance en vers latins<sup>14</sup> qui aurait également été traduite en français, textes composés en 1518 à l'occasion du traité de Londres qui scelle un pacte de non-agression et une promesse d'alliance entre la France, l'Angleterre, l'Espagne et le Saint-Empire germanique. Le traité prévoit notamment un mariage entre le dauphin François et Marie, la fille de Henri VIII, tous deux en bas âge à l'époque. Si l'on en croit La Croix du Maine et Du Verdier, la traduction française de la plaquette de Tempier, dont nous n'avons pas, pour notre part, retrouvé d'exemplaire, s'intitulerait *Concorde de la France et de l'Angleterre*<sup>15</sup> tandis que l'œuvre latine correspondante porte le titre de *Concordia Galliae et Britanniae*. L'ouvrage est dédié à Nicolas Bérauld dont nous avons précédemment analysé le rôle dans le dispositif liminaire de *L'Adolescence clémentine*<sup>16</sup>. Tempier est moins renommé que son dédicataire, mais les deux hommes appartiennent à ce même réseau d'humanistes orléanais néo-latinistes avec lequel Marot a noué des liens avant la première publication de *L'Adolescence clémentine* en 1532. Dans le titre qu'il donne au rondeau XVI, Marot modifie légèrement le patronyme de son destinataire qui, de « Templier » ou peut-être même plutôt « Tempier », se mue en « du Temple ». Le procédé n'est pas rare, en un temps où ni les graphies ni les noms propres ne sont figés.

Comme c'est également fréquent à la Renaissance, Marot profite de cette légère modification patronymique pour jouer avec l'onomastique dans le dernier cinquain du rondeau<sup>17</sup>. Le nom se fait d'abord programme : affublé d'un tel patronyme, Étienne du Temple ne peut que « mont[er] au Temple<sup>18</sup> ». On peut même penser, avec François Rigolot, que « Jouant sur le nom du dédicataire [...] Marot s'amuse à pratiquer un chassé-croisé entre les deux « temples » traditionnels, celui du passé (Vénus) et celui de l'avenir (Minerve), comme le faisait Jean Lemaire de Belges dans la *Concorde des deux langages*<sup>19</sup> ». Cette référence implicite

---

<sup>12</sup> *Les Bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Du Verdier*, t. III, Paris, 1772, p. 535 : « Estienne Templier d'Orléans, a écrit en vers Latins, et iceux en après translaté en rimes Françaises, la *Concorde de la France et de l'Angleterre, heureusement conciliée entre les deux Rois desdits Royaumes, dédiée à Nicolas Berald, homme très-docte et bien versé en la langue Grecque*, imprimée à Paris, in 8°. sans date ».

<sup>13</sup> Voir Dom Guillaume Gérou, *Bibliothèque des écrivains de la ville, duché et diocèse d'Orléans*, 2 vol. in-4°. Bibliothèque communale d'Orléans, ms. n° 86, cité dans Philippe Mantellier, « De deux inscriptions tumulaires qui se lisent en l'église de Saint-Pierre-Le-Puellier d'Orléans », *Académie de Sainte-Croix d'Orléans. Lectures et mémoires*, tome deuxième, Orléans/Paris, 1872, p. 78-79 : « L'Université, les cloîtres, les collégiales [d'Orléans] étaient, en cette ville, un foyer d'études et d'érudition, où le culte de la poésie se maintenait à l'égal de celui de la théologie et du droit ; hommes d'église, docteurs et hommes de lois s'y livraient à l'envi. Je ne le saurais mieux prouver qu'en citant les noms de quelques-uns des Orléanais du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle qui ont laissé des pièces de vers. [...] Etienne Tempier (1516), auteur de vers latins à la louange de la jurisprudence et des professeurs de l'université d'Orléans et d'une pièce de vers français sur la concorde de la France et de l'Angleterre ».

<sup>14</sup> Dans sa première édition dans *L'Adolescence clémentine*, Tory, 1532, le rondeau s'intitulait « À Estienne du Temple, docte en lettres Latines » et rappelait donc explicitement cette caractéristique du destinataire, loué par ailleurs pour son esprit.

<sup>15</sup> Stephen Bamforth (« Clément Marot et le projet de paix universelle de 1518 : poésie et propagande », *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, éd. Gérard Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 116) mentionne bien l'édition latine de l'ouvrage, sortie de l'atelier de Jean de Gourmont, mais n'a pas repéré non plus cette traduction française, si elle existe.

<sup>16</sup> Claire Sicard, « Polyphonie et réseaux de sociabilité dans *L'Adolescence clémentine*. Episode 1 : Aux seuils du livre, le chœur des amis », *Babel*, p. 66-76.

<sup>17</sup> *L'Adolescence clémentine*, Rondeau XVI, p. 293, v. 10-13.

<sup>18</sup> *Ibid.*, v. 11.

<sup>19</sup> Clément Marot, *Œuvres complètes*, éd. F. Rigolot, t. I, p. 551, note 352.

à l'œuvre d'un des grands maîtres de Marot pourrait alors faire élégamment et éloquemment écho au titre même de la plaquette composée par Tempier, *Concordia Galliae et Britanniae* ou la *Concorde de la France et de l'Angleterre*.

Mais si le nom se fait donc programme et détermine la destinée de celui qui le porte, il dépasse toutefois l'individu. Alors que le nom propre est supposé être un référent sans signification<sup>20</sup>, apte à individualiser celui qu'il désigne et à le distinguer clairement des autres, sa remotivation sémantique semble, dans un effet de balancier, lui faire perdre sa capacité à identifier sans ambiguïté une personne particulière. Bien sûr, le phénomène n'est pas seulement d'ordre langagier et poétique. Au XVI<sup>e</sup> siècle, il est fréquent que les mêmes nom et prénom soient portés par deux membres ou plus d'une même famille, et ce dans tous les milieux. Marot s'inscrit dans cet usage social lorsqu'il tisse dans son rondeau XVI – que le lien familial soit avéré ou non – un pont entre deux « Étienne du Temple », le latiniste de sa connaissance et un évêque de Paris du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>.

Les deux hommes sont d'origine orléanaise et tous deux sont également désignés sous les noms d'Étienne Templier ou Tempier selon les sources<sup>22</sup>. Marot fait donc « descend[re] » son interlocuteur « quant à race<sup>23</sup> » de cet illustre homonyme et complexifie l'image qu'il donne de l'identité de son destinataire par cette articulation généalogique – ou pseudo-généalogique – qui va de pair avec une superposition des caractéristiques des deux hommes, réunis sous l'étiquetage d'un unique nom. Mais, à vrai dire, l'association ne paraît guère flatteuse. L'évêque en question a en effet laissé une image peu sympathique<sup>24</sup> de censeur en matière religieuse. Même si cette censure s'est exercée en son temps contre les membres de l'Université de Paris, les prédécesseurs de ces « sorbonagres<sup>25</sup> » avec lesquels les évangéliques du XVI<sup>e</sup> siècle avaient maille à partir, placer l'esprit « tant [...] subtil et de grande efficace<sup>26</sup> » d'Étienne Tempier sous de tels auspices pourrait sonner comme une fausse note dans l'harmonie générale de l'éloge.

Faut-il y voir un coin discret mais bien réel planté dans la louange et propre à la retourner ironiquement comme un gant<sup>27</sup> ? Faut-il au contraire ne retenir de l'association que le jeu poétique offert par l'onomastique sans accorder trop d'importance à la façon dont ce prétendu ancêtre homonyme a marqué les mémoires ? Les rondeaux XVII et XVIII prolongent subtilement ces deux possibilités opposées, en en reprenant en quelque sorte les notes en parallèle, mais sans trancher.

De fait, d'Étienne du Temple, on passe à Étienne Clavier et l'enchaînement se justifie alors non plus sur l'ensemble du patronyme, comme c'était le cas au sein du rondeau XVI, mais sur le seul prénom. Voici une autre façon de déconnecter le nom de l'individu qui le porte et de suggérer que ce nom excède amplement les personnes particulières qu'il peut accidentellement désigner, devenant par là-même un objet poétique. À un Étienne en succède donc un autre, qui, contrairement au précédent, est doté d'une voix. Étienne Clavier, dont le patronyme n'est pas sans rimer avec celui, effacé et remodelé, d'Étienne Tempier, est un des secrétaires de Marguerite de Navarre et se rattache donc à un autre des réseaux, curial cette fois, de Clément

---

<sup>20</sup> Voir par exemple, à ce sujet, les travaux du linguiste John Stuart Mill, en particulier dans *A System of Logic*, Londres et Colchester, 1949, livre I, chap. 2, paragraphe 5.

<sup>21</sup> Sur l'identification de cet autre Étienne du Temple à l'évêque de Paris, voir Clément Marot, *Œuvres complètes*, éd. F. Rigolot, t. I, p. 552, note 354. François Roudaut, dans son édition de *L'Adolescence clémentine*, op. cit., l'envisage également, mais en se montrant plus prudent.

<sup>22</sup> L'évêque de Paris, né en 1210 et mort en 1279, est aussi appelé parfois Stéphane d'Orléans, ce qui n'est en revanche pas le cas du contemporain de Marot.

<sup>23</sup> *L'Adolescence clémentine*, Rondeau XVI, p. 293, v. 10.

<sup>24</sup> Pour une présentation – peu flatteuse – de cet évêque, « conservateur impulsif et autoritaire » (p. 233), caractérisé par ses « manifestations d'autoritarisme et d'immodération » (p. 238) qui « s'est rendu célèbre par les condamnations qu'il a prononcées en 1270 et 1277 contre l'aristotélisme radical » (p. 231), voir par exemple Roland Hissette, « Étienne Tempier et ses condamnations », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, vol. 47, 1980, p. 231-270.

<sup>25</sup> Selon le mot de Rabelais dans *Gargantua*.

<sup>26</sup> *L'Adolescence clémentine*, Rondeau XVI, p. 292, v. 1.

<sup>27</sup> Sur cette lecture du rondeau comme un éloge ironique, voir Corinne Noirot, « Entre deux airs ». *Style simple et ethos poétique chez Clément Marot et Joachim Du Bellay (1515-1560)*, Paris, Hermann, 2013, p. 113-114.

Marot. Précisément, le sujet qu'il aborde dans son poème est important dans le monde de la cour. Mais il résonne très bien aussi avec le registre de la pièce précédente, comme d'ailleurs des suivantes : il s'agit de la question de l'éloge. Le rentrement de son rondeau, « Pour bien louer », lui-même repris par Marot dans le rondeau suivant, le martèle et y insiste.

Après le rondeau XVI, bon exemple d'éloge marotique, s'opère donc une sorte de décrochage, sur le mode de la mise en abyme et du commentaire réflexif à propos de la pratique de l'écriture encomiastique. Étienne Clavier, parce que son nom semble l'écho lointain et à peine déformé du précédent Étienne, paraît par là-même fondé à proposer un rondeau qui, sans être au sens strict « responsif », va pourtant s'apparenter à une réponse dans la mesure où, pour s'adresser à Marot, ce poète va apparemment s'ancrer nettement dans le texte du rondeau précédent – à moins d'ailleurs que cela ne soit le contraire, car l'on ne peut exclure que Marot compose son éloge de Tempier en prenant en considération la pièce de Clavier avant laquelle il entend le placer dans son recueil. Quelle que soit la chronologie de l'écriture des deux pièces, on observe en tout cas à la lecture une manière de contrepoint entre les rondeaux XVI et XVII, qui passe par la déclinaison de plusieurs des caractéristiques majeures de la première pièce au sein de la seconde.

La pratique consistant à remercier d'un éloge en admirant l'habileté rhétorique, le savoir et l'esprit de celui qui en est l'auteur et en lui retournant donc la louange sur le mode du contredon est topique et ne surprend guère. Mais l'originalité vient ici du dispositif adopté : ce n'est pas sur le mode ordinaire du duo que s'organise l'échange, mais sur celui, plus complexe d'un trio qui suppose des effets de miroir et d'échos plus riches et plus contrastés.

Quelles en sont les différentes marques ? D'abord, quand Étienne du Temple voit son esprit loué pour sa subtilité, son double décalé Étienne Clavier se présente au contraire comme « pauvre d'esprit, et de savoir<sup>28</sup> » selon un *topos* d'humilité habituel chez les marotiques que l'on retrouvera d'ailleurs aussi sous la plume de Jeanne Gaillarde<sup>29</sup>. Et pourtant, par le positionnement qu'il adopte dans son texte en tentant de définir ce qu'il faut « Pour bien louer », Clavier fait paradoxalement la preuve de sa propre *subtilité* – celle-là même qui caractérisait l'autre Étienne dans le rondeau XVI – puisque, comme le rappelle en effet Jacqueline Cerquiglini, dès le XIV<sup>e</sup> siècle ce terme de *subtilité* est justement employé pour désigner une « démarche réflexive menée sur l'écriture<sup>30</sup> ». Ensuite – second indice de ce jeu de miroir qui favorise la translation et la superposition contrastée des figures –, quand Étienne du Temple ne cessait, selon Marot, de « monter<sup>31</sup> » au point de « [passer] le ciel cristallin<sup>32</sup> », Étienne Clavier avoue pour sa part « Ne [pouvoir] atteindre à si haut concevoir<sup>33</sup> ». Enfin, si Marot avait salué la « race » de son destinataire, en la faisant rimer avec une « grâce » dont on a vu qu'elle pouvait être tout aussi douteuse voire contestable que le lien généalogique qui la fonderait lui-même, Clavier renchérit pour sa part en appelant aux notions de « racine » et d'« origine<sup>34</sup> » pour mieux inscrire Clément, cet auteur cherchant à se faire un prénom, dans la continuité – bien attestée, elle, et bien plus valorisante aussi – de Jean. Il est le « fils Marot<sup>35</sup> ». Or c'est ici qu'on observe un dernier et habile – redoutable peut-être, mais surtout jubilatoire et ludique – jeu de contraste entre ces trois premiers rondeaux : car Jean Marot « n'a [certes] second en poesie insigne<sup>36</sup> » mais son fils cherche à faire entendre une voix plus

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, Rondeau XVII, p. 294, v. 3.

<sup>29</sup> *Ibid.*, Rondeau XX, p. 297-298, v. 2 et 11.

<sup>30</sup> Guillaume Berthon, *L'Intention du poète*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 394, rappelant les apports de l'ouvrage de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Un engin si subtil. Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1985, p. 7-21.

<sup>31</sup> *L'Adolescence clémentine*, Rondeau XVI, p. 293, v. 11 et 14, faisant par ailleurs écho à la première occurrence du terme, v. 7.

<sup>32</sup> *Ibid.*, v. 14.

<sup>33</sup> *Ibid.*, Rondeau XVII, p. 294, v. 4.

<sup>34</sup> *Ibid.*, Rondeau XVI, p. 294, v. 6-7.

<sup>35</sup> *Ibid.*, Rondeau XVII, p. 294, v. 13.

<sup>36</sup> Dans l'édition de 1532, on lisait « rethorique insigne ». Comme le rappelle Guillaume Berthon (*op. cit.*, p. 512), Marot, « prompt à corriger l'ensemble des textes inclus dans ses *Ceuvres*, qu'ils soient de sa main ou non », corrige le terme daté « rethorique » en celui de « poesie », qui renvoie à une pratique plus conforme à

*clémentine* que *marotine*, comme le rappellera discrètement d'ailleurs le jeu sur les prénoms des v. 6, 10 et 11 de sa réponse à Clavier.

Si Marot avait donc proposé, dans le rondeau XVI, un étrange éloge d'Étienne du Temple, où l'association légèrement dissonante avec un homonyme peu sympathique semblait pourtant servir l'entreprise de « bien louer » – la possible fausse note ne nuisant finalement pas à la tonalité laudative de l'ensemble, Clavier élabore apparemment un dispositif fondé sur le paradoxe inverse. Il se sert d'une référence incontestablement glorieuse – et ce aux yeux même de Clément, dont la piété filiale ne saurait être mise en doute<sup>37</sup>. Et pourtant l'inscription du fils dans les pas du père, si juste et revendiquée puisse-t-elle être par ailleurs, se révèle plus embarrassante que plaisante pour un destinataire qui entreprend précisément de s'autonomiser et de se libérer de l'ombre portée de la réputation poétique du premier Marot. En somme, Clavier semble donner la preuve qu'il n'a en effet pas le « savoir condigne<sup>38</sup> » qui permet de « bien louer » : même avec un matériau argumentatif *a priori* plus favorable que celui utilisé par Marot dans le rondeau précédent, il ne parvient pas à chanter totalement juste et manque un peu de tact, ce qui met encore mieux en évidence l'habileté toute simple mais efficace de notre poète.

C'est dans ce contexte préparatoire très favorable que s'inscrit donc la réponse de Marot à Clavier, dans le rondeau XVIII. Le poète fait d'abord preuve d'une humilité de bon aloi en reprenant aimablement le rentrement de la pièce précédente. Avant même de marcher dans les pas de son père mais aussi des autres Grands Rhétoriciens qu'il admire et qui l'ont formé, il fait ainsi à son destinataire l'aimable grâce de se placer dans les siens.

Son humilité s'exprime aussi au travers de la comparaison qu'il établit entre son interlocuteur et lui, en faveur bien sûr de Clavier. Si « Clément [se présente] contre chagrin cloué<sup>39</sup> » et sous les traits d'un technicien du vers encore peu expérimenté, qui n'a « jusque ici [qu']en eau basse noué<sup>40</sup> », Étienne en revanche semble un magicien des mots capable de transformer la réalité par le seul pouvoir du verbe et de « fai[re] cygnes les oues<sup>41</sup> ». Certes, si l'on en juge sur l'axe de la vérité et du mensonge, cette faculté est pour le moins ambiguë. Mais c'est en revanche un réel talent dès lors qu'il s'agit d'évaluer les qualités rhétoriques utiles à un poète de cour qui doit se montrer parfait encomiaste.

Par ailleurs, nous dit Marot, Étienne est « éveillé, enjoué<sup>42</sup> ». Voici encore des qualités humaines indéniables qu'il faut peut-être mettre en relation avec le seul texte attribué à Clavier qui nous soit parvenu en dehors du rondeau publié dans *L'Adolescence clémentine*. Cet autre rondeau-cinquain, ou rondeau double<sup>43</sup>, dont deux manuscrits datables de la fin des années 1520 ou du début des années 1530 nous ont conservé la trace<sup>44</sup>, contient en effet

---

l'esthétique qu'il entend défendre. Cette variante s'inscrit dans une logique d'ensemble, qui tend à « rendre systématique la quasi-disparition du terme de *rhétorique* dans les œuvres marotiques ».

<sup>37</sup> Clément Marot dit à maintes reprises sa dette à l'égard de son père, qui lui a tout appris. Il est aussi celui qui réunit les œuvres de son père, diffusées jusque-là par le manuscrit, pour les faire imprimer.

<sup>38</sup> *L'Adolescence clémentine*, Rondeau XVII, p. 293, v. 2.

<sup>39</sup> *Ibid.*, Rondeau XVIII, p. 295, v. 10.

<sup>40</sup> *Ibid.*, v. 7.

<sup>41</sup> *Ibid.*, v. 13. Sur l'emploi de cette image d'inspiration érasmiennne, voir Corinne Noirot, *op. cit.*, p. 115-116.

<sup>42</sup> *Ibid.*, v. 11.

<sup>43</sup> Les deux expressions sont concurrentes pour désigner les rondeaux composés d'un cinquain, d'un tercet suivi d'un rentrement et d'un cinquain également suivi du rentrement. Même si elle peut paraître trompeuse – le « rondeau double » ne doublant nullement le nombre de vers du « rondeau simple » ou « rondeau-quatrains » (4/3[R]/4[R]) – la seconde expression a été employée et popularisée au XVI<sup>e</sup> siècle par Sébillot dans son *Art poétique* (II, 3) qui prend notamment en exemple les rondeaux de Marot.

<sup>44</sup> On en trouve le texte ainsi que son attribution à Étienne Clavier au f. 22 r<sup>o</sup> et v<sup>o</sup> du ms. B.N. fr 1721 (copié aux alentours de 1528) et, sous le titre de « Rondeau gay », aux f. 12 r<sup>o</sup> et v<sup>o</sup> du ms. B.N. fr 17727 – dans la partie du manuscrit qui contient des pièces datables des années 1524 à 1534 (voir, à ce sujet, la fiche Jonas consacrée à la pièce : <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/22950>).

Le texte de ce rondeau n'ayant pas été publié jusqu'ici, nous le reproduisons dans cette note. Nous introduisons la ponctuation qui est absente des manuscrits. Nous notons en gras les variantes (y compris les interversions) dans le texte du second témoin.



l'injonction « réveillez-vous » – qui peut faire écho au premier adjectif attribué à Clavier<sup>45</sup>. Il se caractérise en outre par un indéniable allant printanier, comme l'indique le titre donné à la pièce dans l'un des deux témoins, « Rondeau gay ». Or cette tonalité entre aussi en parfaite résonnance avec la seconde qualification retenue par Marot : « enjoué ». On ne peut évidemment pas avoir l'assurance que Marot fait ici un clin d'œil à ce poème de son destinataire : rien ne nous prouve formellement qu'il l'ait connu et nous ne sommes pas en mesure d'évaluer l'audience qu'a pu avoir le rondeau de Clavier, même au sein de son réseau d'amis ou de relations. Mais rien ne vient non plus contredire catégoriquement cette possibilité. Si l'on accepte donc l'hypothèse que le texte de ce rondeau de Clavier, antérieur à *L'Adolescence clémentine*, oriente le choix des adjectifs par lesquels Marot caractérise son destinataire, on voit alors que l'identification de ces qualités procède à double titre du langage, plus que d'une connaissance supposée de la personnalité et du caractère de l'homme. En ce cas en effet, les deux caractéristiques se déduisent à la fois du texte de l'autre, auquel elles se réfèrent comme à un hypotexte, et du prénom de l'autre, grâce à la rime senée. Le E initial d'Étienne engendre le e- initial des deux participes passés adjectivés, comme si les sons et même les lettres du nom *a priori* démotivé lançaient le mouvement d'une parole poétique dont la fonction serait justement de le remotiver. On trouvera d'ailleurs un procédé aux enjeux analogues dans l'usage de l'acrostiche, inscrivant verticalement le nom de Victor Brodeau dans le rondeau XXI<sup>46</sup>.

On le voit à ce seul exemple : l'*ethos* d'humilité et de nageur débutant en eau basse qu'adopte Marot ne saurait être pris au sérieux. Ce n'est qu'une politesse qui contient en elle-même les indices invitant à renverser, comme par antiphrase, le portrait de Marot en apprenti louangeur un peu gauche, triste et malhabile. Cette image renforçait pourtant la coloration adolescente du recueil et inscrivait Clément dans une tradition – celle des poètes dépourvus – et dans une lignée où, plus que le sang du père, compte son chant, qu'il a en partage avec d'autres, par exemple Villon. De fait, le prétendument si peu délié Marot joue avec une dextérité et une virtuosité sans égales des figures les plus chères aux Grands Rhétoriciens : il enchaîne, comme d'autres les triples axels et les quadruples boucles piquées, les rimes senées, les polyptotes et tous les jeux de sonorités possibles. Tout en prétendant humblement être inférieur à Clavier, il fait donc la preuve de son incontestable aisance, qui est aussi une marque de supériorité.

B.N. fr 1721

« Estienne Clavier »

Ce mois de mays, bergers et bergerettes,  
Jeunes tendrons aux poignans mamelletes,  
Reveillez vous, reprenez voz espritz  
A qui mieulx mieulx pour emporter le pris  
De loyaulment [*i.e.* loyalement] aymer par amourettes.

Pour faire saultz au son de ces musettes  
Sur serpoulletz et fleurissans fleurettes,  
Voz jolyz corps n'en seront point repris  
Ce mois de may.

N'y faillez donc, dames ny vous fillettes,  
Et vous aurez craquelines tartelettes.  
Acottés-vous par des gens bien apris  
Et du doulx fumet qui croist en noz pourpris [*i.e.* logis]  
Nous remplirons, si dieu plaist, voz pochettes  
Ce mois de may.

B.N. fr 17727

« Rondeau gay »

Ce moys de may, bergiers et bergerettes,  
Jeunes tendrons aux poignans mammelletes,  
Reveillez vous, reprenez vos espritz  
**Pour emporter à qui mieulx mieulx le pris  
Sans oublier vos doulces chanssonnettes.**

Pour faire saulx, **passé piedz d'amourettes**  
Sur serpolletz et florissans florettes,  
Vos **corps gentilz** n'en seront point repris  
Ce moys de may.

N'y faillez **pas**, dames **et** vous fillettes,  
Et vous aurés craquelines tartelettes.  
**Et chappeletz de mainte fleur compris  
Puis cottes vers par des gens bien apris  
Qui vous feront dansser de leurs musettes**  
Ce moys de may.

<sup>45</sup> Il faut toutefois préciser que de nombreuses chansons mises en musique au XVI<sup>e</sup> siècle commencent par cette même injonction : son utilisation n'est donc pas une originalité de la part de Clavier.

<sup>46</sup> Rappelons tout de même que cet usage de l'acrostiche pour désigner le destinataire d'une pièce, ou parfois pour la signer, est fréquent dans les rondeaux de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Or cette supériorité, c'est le lecteur lui-même qui la constate. Grâce à l'organisation du recueil, il dispose, comme dans un concours, des copies (ou rondeaux) en lice. Il est ainsi invité lui-même à une comparaison active. Et il sort de sa lecture conforté dans l'idée que Marot est incontestablement le meilleur des deux concurrents. Le poète ne le lui a pas verbalement soufflé. Il n'est même pas certain que chacun des rondeaux pris isolément ait initialement été conçu pour produire cet effet. Mais en mettant ainsi en scène les textes, en tissant entre eux des jeux d'échos et de polyphonie, en faisant de l'échange dialogué un petit spectacle grâce à la composition concertée d'un ensemble excédant l'unité de la pièce, Marot a pour le moins orienté ce jugement du lecteur.

Michèle Clément, dans un récent article<sup>47</sup> a déjà étudié très précisément la place de Jeanne Gaillarde dans le recueil et apporté un précieux éclairage sur la double voix de femme et de poétesse que fait entendre l'échange des rondeaux XIX et XX. C'est la raison pour laquelle nous nous contenterons ici de souligner les éléments de prolongement et de contraste observables entre ces pièces et le reste du groupe de rondeaux qui nous occupe.

Sur le plan formel d'abord, la figure du chiasme, déjà doublement mise en œuvre au niveau macro-structurel du dispositif<sup>48</sup> trouve à se décliner, en ce centre de section, à un niveau plus fin. C'est ce que montre le choix des rimes. Les rondeaux XVII de Clavier et XIX de Marot ont en effet la même première rime, les graphies *-ine* et *-igne* notant au XVI<sup>e</sup> siècle le même son et étant interchangeables. Dans un rondeau double, toujours bâti sur deux rimes, la rime A – la plus présente – revient huit fois. Or, sur les seize mots placés à la rime des deux rondeaux, on ne note qu'un seul point de rencontre lexical, l'expression « tant digne ». Ce groupe adjectival se trouve placé à des endroits à la fois stratégiques et opposés dans les deux pièces. Dans celle d'Étienne Clavier, le vers « Pour bien louer une chose tant digne<sup>49</sup> » ouvre le rondeau tandis que « D'avoir touché celle qui est tant digne<sup>50</sup> » clôt le texte adressé par Marot à Jeanne Gaillarde. Une résonance et un lien supplémentaires se mettent discrètement en place entre les deux vers au moyen d'une assonance interne entre « louer » et « touché », sous la césure des décasyllabes.

Par ailleurs, le poème de Clavier se trouve également lié à un autre des rondeaux de Marot de la section, le XXI adressé à Brodeau, ainsi qu'au texte de Jeanne Gaillarde, le rondeau XX. L'articulation se fait cette fois par la reprise de sa seconde rime, en *-oir*. Sans reproduire exactement le même procédé que celui qu'il met en œuvre avec la rime A, Marot file toutefois un travail analogue autour de cette rime B. Contrairement à ce que l'on observait pour les rimes en *-ine/-igne*, plusieurs de ces termes en *-oir* se répètent d'une pièce à l'autre<sup>51</sup> et le chiasme porte sur un couple de ces rimes récurrentes. En effet, Clavier fait rimer « savoir » avec « concevoir » dans sa première strophe<sup>52</sup>, en première et deuxième positions de sa rime B, tandis que Marot reprend ce même couple de verbes mais en inverse l'ordre et les emploie en dernière et avant-dernière positions, dans la troisième strophe du rondeau XXI<sup>53</sup>. Pour ce qui concerne les cinq rimes B du rondeau de Jeanne Gaillarde, on observe que les deux premières<sup>54</sup> ouvrent et closent les rondeaux de Clavier et de Marot, que la troisième<sup>55</sup> ne figure que dans le rondeau XVII de Clavier et que les deux dernières<sup>56</sup> n'apparaissent pour leur part que dans le

---

<sup>47</sup> Michèle Clément, « Voix de femmes dans *L'Adolescence clémentine* (1538) », *Babel* [En ligne], Hors-série Agrégation | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 18 janvier 2019, p. 85-99. URL : <http://journals.openedition.org/babel/5647> ; DOI : 10.4000/babel.5647

<sup>48</sup> Voir p. 4 du présent article.

<sup>49</sup> *L'Adolescence clémentine*, Rondeau XVII, p. 293, v. 1.

<sup>50</sup> *Ibid.*, Rondeau XVIII, p. 295, v. 14.

<sup>51</sup> Les rimes B du rondeau XVII sont : **savoir** / **concevoir** / voir / devoir / **avoir**. Celles du rondeau XXI : valoir / vouloir / **avoir** / **concevoir** / **savoir**. Elles sont donc identiques en trois cas sur cinq (notés ici en gras).

<sup>52</sup> *L'Adolescence clémentine*, Rondeau XVII, p. 294, v. 3 et 4.

<sup>53</sup> *Ibid.*, Rondeau XXI, p. 299, v. 12 et 13.

<sup>54</sup> *Ibid.*, Rondeau XX, p. 297, v. 2 et 3 : le mot « savoir » y est successivement décliné sous ses formes nominale et verbale.

<sup>55</sup> *Ibid.*, v. 6 : « devoir ».

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 298, v. 9 : « valoir » et v. 10 : « vouloir ».

rondeau XXI, où elles constituent qui plus est le premier couple de rime B, pris dans le même ordre cette fois. Tous ces effets d'écho et de renversement non seulement d'un rondeau à l'autre mais aussi – et peut-être surtout – d'un dialogue à l'autre forment donc une sorte de ligne de basse qui souligne l'unité de la section indépendamment des changements de voix.

Mais, comme toujours, éléments de continuité et de discontinuité s'articulent et se mettent en tension dans la composition complexe de la section. C'est ce que fait par exemple apparaître la suite de la comparaison de l'incipit du rondeau XVII avec le vers final du rondeau XVIII. En ce cas, l'effet de contraste est produit par un déplacement au sein du féminin. De la « chose<sup>57</sup> » – terme très concret mais qui représente dans le poème de Clavier une notion abstraite, « le sens<sup>58</sup> » de Marot – on passe dans le rondeau de Marot au pronom « celle<sup>59</sup> », représentant pour sa part la main de Jeanne Gaillarde et, par métonymie, la personne de Jeanne Gaillarde tout entière. Cette destinataire se caractérise par des qualités intellectuelles d'emblée soulignées par Marot : le titre du rondeau XIX mentionne son « bon savoir<sup>60</sup> », les deux premières strophes la « science, et doctrine<sup>61</sup> », « l'éloquence<sup>62</sup> » dont elle fait preuve. Mais cette femme est aussi associée à une corporéité très marquée. Dans aucun autre rondeau de la section on ne relève en effet autant de termes propres à incarner destinataire comme destinateur. Cela s'exprime avec insistance, dans la dernière strophe du rondeau XIX, par la référence aux mains – celle, « féminine<sup>63</sup> » de Gaillarde, mais aussi celle de Marot, « bien heurée / D'avoir touché<sup>64</sup> » Jeanne ou, au moins, la main de Jeanne. La présence entêtante du corps féminin semble en quelque sorte devoir contaminer le masculin en favorisant ainsi l'incarnation de l'homme qu'est Marot. C'est ce que traduit d'ailleurs sans doute aussi l'utilisation différenciée d'un même verbe polysémique, *toucher*, qui est employé dans son sens tactile au v. 14 du rondeau XIX adressé à Jeanne Gaillarde, alors qu'il doit au contraire être entendu dans une signification abstraite au v. 4 du rondeau XXI adressé à Victor Brodeau.

Certes, la variante par laquelle le mot « bouche », initialement choisi est transformé en « main » dans le rondeau XIX<sup>65</sup>, estompe quelque peu l'érotisme attaché à cette incarnation – ainsi d'ailleurs que sa dimension vocale. Le corps féminin n'ouvre pas ici l'espace du chant en même temps que celui du désir. Il permet de dire quelque chose qui relève plus strictement d'une conception de l'art poétique : écrire n'est pas abstrait. Cela ne procède pas seulement d'un « savoir<sup>66</sup> », d'un « concevoir<sup>67</sup> », d'un « sens<sup>68</sup> », d'un « esprit<sup>69</sup> » – termes qui courent d'un rondeau à l'autre tout au long de la section et en assurent eux aussi l'unité, comme un fil directeur discret mais solide. La démarche réflexive à l'œuvre dans les rondeaux XVII et XVIII qui interrogent ce qu'il faut d'intelligence et de connaissances « pour bien louer », semble donc bien éloignée de cette autre pratique poétique. Quand on est une femme comme Jeanne

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, Rondeau XVII, p. 293, v. 1.

<sup>58</sup> *Ibid.*, v. 2.

<sup>59</sup> *Ibid.*, Rondeau XVIII, p. 295, v. 14.

<sup>60</sup> *Ibid.*, Rondeau XIX, « À Madame Jehanne Gaillarde de Lyon, femme de bon savoir » p. 296.

<sup>61</sup> *Ibid.*, Rondeau XIX, p. 296, v. 1.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 296, v. 8.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 296, v. 11.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 296, v. 13-14.

<sup>65</sup> Sur cette variante, voir les analyses de Guillaume Berthon, *op. cit.*, p. 314.

<sup>66</sup> On relève six occurrences de ce terme dans la section. Rondeaux XVII (Clavier), p. 293, v. 2 et 3 ; XIX (Marot à Gaillarde), p. 296, titre ; XX (Gaillarde), p. 297, v. 2 et 3 (forme verbale) et XXI (Marot à Brodeau), v. 13.

<sup>67</sup> On relève deux occurrences de ce terme dans la section. Rondeaux XVII (Clavier), p. 293, v. 4 et XXI (Marot à Brodeau), v. 12. On notera ici un nouveau chiasme : Clavier fait rimer « savoir » avec « concevoir » dans sa première strophe (v. 3 et 4), Marot reprend ce couple mais en inverse l'ordre dans la troisième strophe du rondeau XXI (v. 12 et 13).

<sup>68</sup> On relève deux occurrences de ce terme dans la section. Rondeaux XVII (Clavier), v. 2 et XXI (Marot à Brodeau), p. 299, v. 11.

<sup>69</sup> On relève huit occurrences de ce terme dans la section, réparties dans tous les rondeaux sauf celui que Marot adresse à Jeanne Gaillarde. Rondeaux XVI (Marot à Tempier), p. 292-293, v. 2 et 8 ; XVII (Clavier), p. 294, v. 3 ; XVIII (Marot à Clavier), p. 294, v. 2 ; XX (Gaillarde), p. 297, v. 2 et XXI (Marot à Brodeau), p. 298-299, v. 1 et retrements.

Gaillarde tout au moins, écrire est avant tout une *praxis* et, pour ainsi dire, un artisanat dans lequel la « main » tenant une « plume » joue le rôle central.

Au sein du chant polyphonique qui fait circuler l'éloge dans l'harmonie ininterrompue du don et du contredon qui unit les hommes, l'entrée en scène de la voix et de la main féminines participe de l'ouverture à la variété et au contraste. La présence du corps qui n'apparaît qu'avec le féminin n'est en qu'une des manifestations. On peut, avec Michèle Clément, relever d'autres traces de décalages qui singularisent la voix féminine au sein de ce chœur d'hommes. L'usage du rondeau simple, *hapax* dans *L'Adolescence clémentine*, renforce encore la différence, tout comme le jeu d'écho en même temps que de torsion qui s'opère entre le rentrement du rondeau XIX de Marot, « D'avoir le prix », et la rime riche en « -prise » qu'adopte Jeanne Gaillarde dans sa réponse et qui semble en figurer le pendant féminisé. Il s'agit là de la continuation et de la modulation d'un jeu sur le rentrement déjà observé entre les autres rondeaux responsifs du recueil. Si Clément Marot reprend exactement, dans le rondeau XVIII, le rentrement du rondeau XVII d'Étienne Clavier – comme le fait d'ailleurs aussi Victor Brodeau dans le rondeau LXIII répondant au rondeau LXII de Marot<sup>70</sup> – Jeanne Gaillarde adopte en revanche un dispositif plus complexe. Elle décline d'abord dans sa rime A le mot clé de ce rentrement, « prix », en une pseudo-forme féminine. Certes, la syllabe *prise* figure, en trois cas sur cinq, à la fin d'adjectifs féminins – « surprise », « apprise », « comprise<sup>71</sup> ». Elle achève en un quatrième cas un nom féminin, « entreprise<sup>72</sup> ». Mais elle ne constitue en revanche un mot entier que dans une forme verbale conjuguée – « que l'on te prise<sup>73</sup> » – qui n'est donc pas grammaticalement féminine. Cette délicate articulation, plus subtile qu'une reprise pure et simple, s'appuie par ailleurs sur un second type d'écho. Jeanne Gaillarde s'empare de l'image du « prix » employée par Marot<sup>74</sup>, pour la filer en la transformant dans son propre rentrement, « Pour m'acquitter ». L'image de la dette répond en effet parfaitement à celle du don. Bien sûr, Jeanne Gaillarde s'inscrit ainsi dans une pratique très souvent attestée dans les rondeaux responsifs de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>75</sup>, notamment dans des rondeaux mettant en scène la parole d'un homme et d'une femme – sans qu'il soit toujours possible de distinguer s'il s'agit de personnes réelles ou de personnages de fiction. Comme le choix du rondeau simple – que l'on rencontre plutôt à l'époque de Charles d'Orléans qu'à celle de Clément Marot – cette façon de lier la réponse au rondeau initial, rattache la poétesse lyonnaise à une tradition ancienne et bien attestée en dehors du recueil. Mais elle figure pourtant aussi un élément de différenciation et de nouveauté au sein de la section.

Pour autant, il ne faudrait pas penser que la voix de Jeanne Gaillarde serait marginalisée par ces multiples marques de singularité. Chaque élément propre à la distinguer est immédiatement mis en balance avec un autre, susceptible au contraire de l'intégrer

---

<sup>70</sup> La pratique s'observe dans d'autres duos de rondeaux, qu'ils soient effectivement écrits par des personnes différentes, comme dans notre recueil ou qu'ils relèvent d'une fiction faisant dialoguer deux personnages qui, d'ailleurs sont souvent un homme et une femme. On peut par exemple mentionner, dans le manuscrit Lille 402, qui collecte 600 rondeaux, le rentrement commun aux rondeaux 411 et 412, « Elle vaut bien » ou celui qu'on trouve dans les rondeaux 113 et 114, « Tant et si fort ».

<sup>71</sup> *L'Adolescence clémentine*, Rondeau XX, p. 297-298, v. 1, 5 et 8.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 298, v. 11.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 297, v. 4.

<sup>74</sup> Faut-il voir également dans ce rentrement un clin d'œil discret au destinataire précédent, Étienne Clavier, qui au v. 4 de son propre rondeau incite les bergers et les bergères à rivaliser « pour emporter le prix » (voir notre note 44) ? Cela n'est pas certain mais ne saurait totalement être exclu, si on en juge par la subtilité de la composition de l'ensemble de la section. Ce serait une nouvelle façon d'harmoniser les voix et de lier les couples de rondeaux en opérant de discrètes mais bien réelles transitions. Cette interprétation ne peut toutefois être émise qu'avec la plus grande prudence.

<sup>75</sup> Pour n'en donner que deux séries d'exemples, également attestés dans le manuscrit Lille 402, citons le couple de rondeaux responsifs 475 (qui est peut-être de Jean Marot) et 476 dont les rentrements sont respectivement « Je le veux bien » et « Je l'ay voulu » ou encore les rondeaux 395 et 396 dont les incipits se répondent très clairement, sur le mode d'une très légère variation textuelle pourtant propre à renverser totalement le sens des vers. Le premier commence par « Se mieulx ne vient, d'amours peu me contente », et le second par « Si pirs ne vient, je me dois contenter ».

harmonieusement dans le chœur collectif. C'est ainsi par exemple qu'aux « termes dorés<sup>76</sup> » attribués par Clavier à Marot fait écho la « Plume dorée<sup>77</sup> » que Marot octroie pour sa part à Jeanne Gaillarde<sup>78</sup>. On retrouve encore trace de cet « or » un peu plus loin dans le rondeau XIX. Il y est alors en fusion, puisque « le feu l'or affine<sup>79</sup> ». Or, tout au contraire chez Clavier, les « Termes dorés [étaient] puisés en la piscine / Palladiane<sup>80</sup> ». Comme dans le croisement des voix d'un chant polyphonique, l'unisson se fait donc sur certains termes (le doré, l'or) mais l'entrelacement des voix joue également des variations et des divergences, jusqu'au contraste complet qui s'établit au moyen de l'antithèse entre les images du feu et de l'eau où resplendit tout cet or.

Un dispositif analogue s'observe dans la façon de présenter l'*ethos* des trois intervenants, dont on entend clairement la voix, Clavier, Marot et Gaillarde. Quand le premier se présente comme « pauvre d'esprit et de savoir<sup>81</sup> », la troisième lui fait écho en se disant « faible esprit<sup>82</sup> ». Cet humble chœur des amis vient ainsi entourer et mettre en valeur par contraste la voix isolée d'un Marot qui ne dit rien de tel pour lui-même. Notre poète emploie pourtant, dans plusieurs de ses rondeaux, ce même terme d'« esprit<sup>83</sup> ». Mais c'est pour louer, aux extrémités de la section et à l'entame de chacun de ces rondeaux seuils, ceux des deux destinataires qui restent ici silencieux, Étienne Tempier<sup>84</sup> et Victor Brodeau<sup>85</sup>. En ne dévalorisant pas son propre esprit et en ne mentionnant pas ceux de Clavier et de Gaillarde qui tous deux abaissent en revanche le leur, c'est Marot qui, cette fois, fait entendre une voix singulière.

Apportons une dernière preuve de la façon dont Jeanne Gaillarde peut s'inscrire, malgré les spécificités de sa voix, dans le chœur commun en observant la manière dont court, dans la section, le motif de la filiation. On l'a déjà vu s'exprimer à deux reprises, au travers d'abord de l'homonymie (et, de façon secondaire le sang) pour les deux Étienne Tempier, puis par le sang (et, de façon secondaire, le talent poétique) pour Jean et Clément Marot. Une troisième forme se fait jour dans le lien qu'établit Marot entre Christine de Pizan et Jeanne Gaillarde. Il est fondé, cette fois explicitement sur la science et, implicitement, sur le genre. Les raisons qui justifient d'inscrire son destinataire dans ces liens générationnels et ces dynasties sont donc différentes à chaque fois même si on peut établir un chaînage subtil d'un rondeau à l'autre, qui fait passer la raison secondaire de la première articulation au premier plan de l'évocation suivante. Mais, à chaque fois, elles inscrivent (voire enferment) le destinataire dans une lignée qui le dépasse et lui fait porter le poids du passé. Tempier, muet, ne peut secouer ce joug qu'on lui fait porter. Marot comme Gaillarde en revanche s'en dégagent, non pas frontalement, mais par un pas de côté. Celui qu'Étienne Clavier désigne comme le « fils Marot<sup>86</sup> » met son prénom en avant dans son poème et ne mentionne pas plus Jean que Jeanne ne mentionne Christine de Pizan sous les auspices de laquelle Marot l'avait placée. Comme le souligne Michèle Clément « Derrière l'humilité topique [...] c'est le silence sur la lignée auctoriale de la part de Jeanne Gaillarde qui est remarquable et le choix du face-à-face, même déséquilibré, avec le seul Marot. Jeanne Gaillarde oublie Christine de Pizan<sup>87</sup> ». Mais, ce faisant, elle n'est pas seule : dans cet

---

<sup>76</sup> *L'Adolescence clémentine*, Rondeau XVII, p. 294, v. 11.

<sup>77</sup> *Ibid.*, Rondeau XIX, p. 296, v. 3.

<sup>78</sup> Michèle Clément (art. cit., p. 97, note 3) rappelle d'ailleurs que Marot l'emploie aussi, en dehors du recueil, au sujet de Mellin de Saint-Gelais, dans une pièce composée c. 1536 « A ceulx, qui après l'épigramme du Beau tétin en feirent d'aultres ».

<sup>79</sup> *L'Adolescence clémentine*, Rondeau XIX, p. 296, v. 6.

<sup>80</sup> *Ibid.*, Rondeau XVII, p. 294, v. 11-12.

<sup>81</sup> *Ibid.*, Rondeau XVII, p. 294, v. 3.

<sup>82</sup> *Ibid.*, Rondeau XX, p. 297, v. 2.

<sup>83</sup> Voir notre note 69 : Marot emploie le mot *esprit* à six reprises, dans tous ses rondeaux de la section sauf dans celui qu'il adresse à Gaillarde. Dans le rondeau à Clavier le terme apparaît mais il n'est pas employé pour désigner l'esprit du destinataire, contrairement à ce que l'on observe dans les deux rondeaux adressés à Tempier et Brodeau.

<sup>84</sup> *L'Adolescence clémentine*, Rondeau XIV, p. 292, v. 1 et 2 : « Tant est subtil, et de grande efficace / Le tien esprit ».

<sup>85</sup> *Ibid.*, Rondeau XXI, p. 298, v. 1 « Vu ton esprit, qui les autres surpasse ».

<sup>86</sup> *Ibid.*, Rondeau XVIII, p. 294, v. 13.

<sup>87</sup> Michèle Clément, « Voix de femmes dans *L'Adolescence clémentine* (1538) », art. cit., p. 91.

oubli ostensible (mais qui, peut-être n'est qu'apparent) elle unit tout au contraire sa voix à celle de Marot pour faire entendre quelque chose d'un positionnement commun. L'un et l'autre, sans rejeter violemment la lignée dans laquelle on entend les inscrire, ne se laissent pour autant pas écraser par ces imposantes figures du passé.

Au terme de cette longue étude, que retenir de ce dispositif ? D'abord, bien sûr, qu'il s'apparente – dans sa complexité comme dans la subtilité des jeux d'écho et de contraste qu'il ne cesse d'établir – à un chant polyphonique alternant les phases d'unisson de tout ou partie des voix et les phases d'entrelacements différenciés voire de nette opposition de ces voix. Cette structure musicale, si complexe soit-elle, ne saurait être confondue avec une cacophonie. L'ordre, la précision des jeux de parallélisme et renversements symétriques construit au contraire une rigoureuse architecture, propre à faire émerger, comme dans les seuils du recueil, la voix de tête de Marot, sans écraser pour autant les particularités de celles de ses amis, hommes comme femme, quand elles se font entendre.

Mais cette polyphonie offre aussi un discours collectif étonnamment concerté et convergent – malgré la présence de notes singulières – sur des questions qui paraissent centrales dans le parcours de *l'adolescent clémentin* sous les traits duquel se présente Marot : qu'est-ce qu'écrire, une science très subtile ou un artisanat très concret ? Quelle place faut-il faire à l'éloge dans l'écriture poétique et quelle forme convient-il de lui donner ? Quelle est la place de l'individu et de sa voix singulière, dans les réseaux où il est nécessairement pris : ceux, horizontaux, de ses relations – notamment amicales – mais aussi ceux, verticaux, de ses aïeux – ou d'ailleurs aïeules – en nom, en race, en genre ou encore en poésie ?

Dans le hors champ de ces séries polyphoniques, en des poèmes où seul Marot écrit mais où, pourtant, la polyphonie ne cesse pas pour autant de circuler, cette dernière question s'étendra d'ailleurs à une autre modalité de la verticalité – celle, sociale, qui fait du poète de cour un serviteur des puissants. Et il pourrait être utile de se demander en quoi le maillage polyphonique du recueil sert aussi à renforcer le positionnement social de son auteur, en dehors de l'espace du livre. Mais ce serait l'objet d'un autre épisode, en une autre saison...

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres

BRODEAU Victor, *Poésies*, Genève, éd. Hillary M. Tomlinson, Genève, Droz, 1984.

MAROT Clément, *L'Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques, 2005 (2<sup>e</sup> éd. revue 2018).

MAROT Clément, *Œuvres complètes*, t. I, éd. François Rigolot, Paris, GF Flammarion, 2007. ms. Belin 370 (collection privée).

ms. B.N. fr 842.

ms. B.N. fr 885.

ms. B.N. fr 1721.

ms. B.N. fr 2334.

ms. B.N. fr 17727.

ms. B.N. NAF 1158.

ms. Lille BM 402.

ms. Vienne ÖNB 10162.

## Textes critiques

- BAMFORTH Stephen, « Clément Marot et le projet de paix universelle de 1518 : poésie et propagande », *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, éd. Gérard de la Fouchère, Paris, Champion, 1997, p. 113-129.
- BERTHON Guillaume, *L'Intention du poète*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *Un engin si subtil. Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1985, p. 7-21.
- CLEMENT Michèle, « Voix de femmes dans *L'Adolescence clémentine* (1538) », *Babel* [En ligne], Hors-série Agrégation | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 18 janvier 2019, p. 85-99. URL : <http://journals.openedition.org/babel/5647> ; DOI : 10.4000/babel.5647.
- GEROU Guillaume (Dom), *Bibliothèque des écrivains de la ville, duché et diocèse d'Orléans*, 2 vol., Bibliothèque communale d'Orléans, ms. n° 86.
- HISSETTE Roland, « Étienne Tempier et ses condamnations », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, vol. 47, 1980, p. 231-270.
- JOURDA Pierre, « Un disciple de Marot : Victor Brodeau », *R.H.L.F.*, 28e année, n°1, 1921, p. 33.
- GRUDE LA CROIX DU MAINE François et DU VERDIER Antoine, *Les Bibliothèques françaises*, t. III, Paris, 1772.
- MANTELLIER Philippe, « De deux inscriptions tumulaires qui se lisent en l'église de Saint-Pierre-Le-Puellier d'Orléans », Académie de Sainte-Croix d'Orléans. *Lectures et mémoires*, tome deuxième, Orléans/Paris, 1872.
- MILL John Stuart, *A System of Logic*, Londres et Colchester, 1949.
- NOIROT Corinne, « *Entre deux airs* ». *Style simple et ethos poétique chez Clément Marot et Joachim Du Bellay (1515-1560)*, Paris, Hermann, 2013.
- SICARD Claire, « Polyphonie et réseaux de sociabilité dans *L'Adolescence clémentine*. Episode 1 : Aux seuils du livre, le chœur des amis », *Babel* [En ligne], Hors-série Agrégation | 2019, p. 61-83, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 18 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/babel/5582> ; DOI : 10.4000/babel.5582.
- SICARD (BOTTINEAU) Claire, « La carole des rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* de 1538 », *L'Information littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 2007|2, p. 16-21.
- VIGNES Jean, « En un rondeau, ou deux, ou davantage... Effets de singularité et de parallélisme dans les rondeaux de *L'Adolescence clémentine* », *En relisant L'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 24 novembre 2006*, textes réunis par Jean Vignes, Paris, Cahiers Textuel, n° 30, 2007, p. 171-182.