



**HAL**  
open science

# Polyphonie et réseaux de sociabilité dans L'Adolescence clémentine. Épisode 1 : Aux seuils du livre, le chœur des amis

Claire Sicard

## ► To cite this version:

Claire Sicard. Polyphonie et réseaux de sociabilité dans L'Adolescence clémentine. Épisode 1 : Aux seuils du livre, le chœur des amis. Babel : Littératures plurielles, 2019, Hors-série Agrégation|2019, pp.61-83. hal-02279583

**HAL Id: hal-02279583**

**<https://hal.science/hal-02279583v1>**

Submitted on 12 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.

**Résumé.** – Ce premier volet d'une série de deux articles examine la façon dont sont organisées l'ouverture et la clôture du recueil de *L'Adolescence clémentine* qu'Étienne Dolet publie en 1538 et qui intègrent, sur des modes différents, des pièces d'autres auteurs que Marot. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'harmonie polyphonique que font entendre ces voix multiples soigneusement agencées concourt à mettre en valeur la figure de l'auteur principal du recueil.

**Mots-clés.** – Marot (Clément), livre, organisation, périphrase, sociabilité, liminaires, pièces insérées, auctorialité, voix, altérité, livre, musique, référentialité, énonciation, Dolet (Étienne), Bourbon (Nicolas), Héroët (Antoine), Berauld (Nicolas)

Comme le souligne opportunément le titre de ce numéro et, d'une autre manière, la quatrième de couverture de l'édition au programme de l'agrégation 2019, qui spécifie que, pour Marot, « il s'agit moins d'écrire que de parler »<sup>1</sup>, *L'Adolescence clémentine* est un recueil poétique dans lequel la question de la voix et même des voix est centrale. Il suffit de feuilleter l'ouvrage pour s'en convaincre. De très nombreux textes présentent une première personne du singulier – plus rarement du pluriel – qui s'adresse à une deuxième personne. Ce destinataire peut être un interlocuteur bien identifié ou au contraire à peine esquissé. De la simple adresse, on passe parfois au complet dialogue, au sein des pièces ou entre les pièces. Les vers de Marot bruissent de voix qui se croisent, s'entremêlent, parfois se superposent ou se diffractent et cette polyphonie se décline à différents niveaux. Si l'on pense par exemple à la voix de Maguelonne<sup>2</sup>, à celles de Tityrus et de Mélibée<sup>3</sup>, il semble bien, à première vue tout au moins, qu'elles relèvent de la plus évidente fiction. En revanche, si l'on considère les pièces dans lesquelles Marot s'adresse à ses puissants protecteurs, ou, plus encore, les textes de contemporains qui émaillent le recueil, leur caractère référentiel paraît incontestable. Entre ces deux pôles nettement opposés en théorie – univers fictionnel d'un côté, univers référentiel de l'autre – se déploie tout un éventail de situations énonciatives qui brouillent les lignes et les frontières entre réel et fiction, esquissant des zones d'indécision, de superposition et de paradoxale porosité. On peut ainsi penser à la manière dont des acteurs historiques attestés se font personnages – Alexandre, Hannibal et Scipion dans le *Jugement de Mino*<sup>4</sup> – ou encore à la façon dont les personnages de fiction offrent, selon les termes de Frank Lestringant, « une sorte d'autoportrait de Marot en partie double »<sup>5</sup>. Retiennent également l'attention les nombreuses situations où un « je » – qui représente parfois l'auteur sans que cela soit systématique – s'adresse à des interlocuteurs anonymes et très rapidement caractérisés qui peuvent aussi bien être des figures imaginaires que des individus bien réels qu'il nous est pourtant impossible de nommer faute de prise identificatoire suffisante. La « Demoiselle négligente de venir voir ses amis » de l'épître V<sup>6</sup>, « le créancier » du Rondeau II<sup>7</sup> ou encore « la médisante » du Rondeau VI<sup>8</sup> en donnent de bons exemples : en ces cas, il est bien difficile de déterminer si Marot joue simplement de situations topiques ou s'il nous donne au contraire un partiel accès à des données autobiographiques. Mais cette incertitude même, cet espace de porte-à-faux entre fait et fiction<sup>9</sup> participe d'un effet choral complexe, savamment orchestré dans l'écriture comme dans l'élaboration du recueil de maître Clément, qui le conduit à présenter ou à adopter des positions qui semblent décentrer son « je » – mais toujours pour mieux le recentrer à la fin et façonner, par ce détour même, une image d'auteur valorisante.

La polyphonie de *L'Adolescence clémentine* sera envisagée ici seulement dans ses rapports avec les réseaux de sociabilité de Marot. De ce fait, l'étude sera prioritairement centrée sur des pièces qui s'ancrent clairement dans le réel

<sup>1</sup> À l'exception des références directes à des éditions du XVI<sup>e</sup> siècle, toutes les citations du recueil se font d'après l'édition de *L'Adolescence clémentine* procurée par François Roudaut.

<sup>2</sup> *Ibid.*, « Épître de Pierre de Provence, elle étant en son hôpital », p. 161-172.

<sup>3</sup> *Ibid.*, « La première Églogue des Bucoliques de Virgile », p. 75-87.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 119-137.

<sup>5</sup> Frank Lestringant, préface à son édition de *L'Adolescence clémentine*, p. 12, expression citée par François Roudaut (éd.), *L'Adolescence clémentine*, p. 13.

<sup>6</sup> *L'Adolescence clémentine*, p. 194-197.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 278-279.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 282-283.

<sup>9</sup> Pour reprendre le titre d'un récent ouvrage de Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

et qui impliquent des personnes identifiables – qu’il s’agisse de maîtres, de pairs ou de protecteurs. Mais il est ponctuellement possible de l’ouvrir à des textes au statut référentiel plus indécis. À partir de ce corpus<sup>10</sup>, on peut se demander en quoi l’exhibition des réseaux de sociabilité que Marot tisse autour de sa propre figure et les jeux de polyphonie qui en découlent dans son recueil servent l’image qu’il cherche à imposer de lui en bâtissant rigoureusement son livre. Pour ce faire, on peut d’abord étudier comment s’organise, aux seuils du livre, le chœur des amis. Le présent article se concentrera sur cet objectif : l’ouverture et la clôture du recueil y serviront de premier laboratoire pour réfléchir aux questions de polyphonie, de sociabilité et de construction d’image de soi qui se manifestent, de multiples façons, dans l’ensemble de l’ouvrage. La suite de la réflexion, élargie au corps de l’œuvre, sera présentée dans un prochain article<sup>11</sup> où nous nous emploierons à définir la situation dans laquelle sont placés les lecteurs, entre voix clairement perceptibles et voix à demi-effacées, pour analyser enfin le rapport de Marot aux puissants, en envisageant la façon dont le maillage polyphonique est mis au service du renforcement de la position sociale de l’auteur.

## L’usage des pièces insérées

Partons d’abord d’un premier constat, très simple : *L’Adolescence clémentine* contient des pièces d’autres auteurs que le seul Marot. Cette pratique est surprenante pour les lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle que nous sommes : du fait de normes qui se sont imposées au fil des siècles et de la transformation progressive de l’idée que nous nous faisons de ce qu’est un livre, une œuvre et même un écrivain, aujourd’hui un ouvrage imprimé est la plupart du temps étroitement associé à un unique auteur et – si l’on excepte l’intervention d’un éditeur scientifique dans le péri-texte ou les cas très particuliers d’anthologies, souvent à vocation didactique et d’usage scolaire – dans un ouvrage littéraire imprimé, nous nous attendons en général à ne lire que les mots d’un unique auteur, dont le nom s’affiche d’ailleurs sans ambiguïté sur la première de couverture et le dos du livre que nous avons en main. Cet usage relève à présent d’une telle évidence que l’on ne songe même plus qu’il n’est pas le seul possible. Il n’est que de voir les programmes d’agrégation, qui élisent en un siècle un auteur, une œuvre, un livre, comme si cette conjonction allait de soi – même si la période médiévale, en particulier, oppose quelques résistances à cette façon de procéder et d’envisager l’histoire littéraire. On ne peut donc manquer d’être surpris de lire, lorsque l’on étudie Clément Marot aujourd’hui, ici un texte d’Antoine Héroët, là quelques vers de Nicolas Berauld.

Pourtant, dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, il n’est pas étonnant de trouver des textes de multiples auteurs au sein d’un recueil et c’est même plutôt fréquent, en particulier en poésie. Il existe ainsi de très nombreuses publications que l’on peut, avec Jean Vignes, qualifier de polygraphiques<sup>12</sup>. On entend par là qu’elles réunissent des textes de multiples auteurs, qui ne sont d’ailleurs pas toujours nommés et identifiés et dont aucun ne paraît clairement plus important que les autres. Dans le cas d’ouvrages qui présentent majoritairement les œuvres d’un auteur spécifique, c’est aussi une pratique éditoriale très courante d’ouvrir le livre à des textes d’autres intervenants<sup>13</sup>. Les seuils de l’ouvrage – dans les liminaires<sup>14</sup> ou les post-liminaires<sup>15</sup> – accueillent un nombre important de ces pièces dites d’escorte dans lesquelles, en général, des amis de l’auteur viennent dire tout le bien qu’ils pensent de lui et de son travail. Mais il arrive également que se glissent au cœur de l’œuvre des textes d’autres intervenants, pièces que l’on peut qualifier d’insérées ou, toujours pour reprendre la terminologie de Jean Vignes, d’allographes parenthétiques<sup>16</sup>.

Le mouvement se complique encore lorsqu’on suit la circulation de ces textes d’un ouvrage imprimé à l’autre. De fait, ils peuvent non seulement orner le livre de l’ami auquel ils ont été offerts mais aussi trouver une place dans l’une des publications de leurs propres auteurs. C’est par exemple ce que l’on observe, dans *L’Adolescence clémentine*, pour les épigrammes signées respectivement par Étienne Dolet et Nicolas Bourbon. La première figure également dans les *Carmina*<sup>17</sup> de l’imprimeur humaniste, qui est aussi poète. Ce recueil paraît d’ailleurs en juin 1538, quelques

---

<sup>10</sup> Une cinquantaine de textes, dont la liste détaillée sera fournie en annexe du second volet de l’article, ont été retenus pour cette étude.

<sup>11</sup> À paraître dans le numéro que la revue en ligne *Le Verger*, hébergée par le site *Cornucopia*, consacrera début 2019 à *L’Adolescence clémentine* de Clément Marot.

<sup>12</sup> Sur les types de publications de l’époque, voir Jean Vignes, « Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : essai de typologie », p. 173-198.

<sup>13</sup> Jean Vignes classe ce type d’ouvrage dans la catégorie des « imprimés allographiques », *ibid.*, p. 180-183.

<sup>14</sup> Éléments du péri-texte placés avant l’œuvre principale.

<sup>15</sup> Éléments du péri-texte placés après l’œuvre principale.

<sup>16</sup> Jean Vignes, art. cit., type 2c., p. 181-183.

<sup>17</sup> Étienne Dolet, *Carmina* (1538), p. 490-491. Dans le recueil de Dolet, le liminaire destiné à ouvrir *L’Adolescence clémentine* s’intitule « *Ad Clementis Maroti librum, quem excudi curavit* » i.e. « Au livre de Clément Marot, dont il avait procuré l’édition ». Catherine Langlois-Pézeret propose de ce texte la traduction suivante, que nous reproduisons car elle nous paraît plus claire que celle que François Roudaut donne dans son édition de *L’Adolescence clémentine*, p. 60. Nous indiquons en italique les passages interprétés différemment par les deux éditeurs : « Fier de l’art de ton auteur, viens au monde, / Livre ; mais non moins fièrement montre / À qui tu veux ton *poli* d’un si rare éclat, / Toi qui viens au monde sans aucun défaut. / Que tu naisses ainsi, pur, éclatant, soigné, sans aucune tache, / Nous l’avons voulu en l’honneur d’un ami. »

semaines avant la réédition de *L'Adolescence clémentine*<sup>18</sup>. Quant au texte de Bourbon, il est publié dans la réédition augmentée des *Nugae*<sup>19</sup>, la même année. Ces exemples nous montrent que le lien amical matérialisé par le don de textes, loin d'être figé et à sens unique, circule d'un livre à l'autre, et sert aussi bien l'image de celui à qui l'on offre le poème que celle du donateur, si bien qu'il est tout aussi intéressant de montrer que l'on a des amis qui nous soutiennent que de montrer que l'on est l'ami d'un auteur reconnu comme l'est à cette époque Marot, considéré comme le « Prince des poètes français ».

Replacer cette pratique éditoriale dans l'histoire du livre permet donc de relativiser notre surprise ou, plutôt, de la décaler : s'il n'est finalement pas si étonnant de voir des textes d'autres auteurs que Marot dans *L'Adolescence clémentine*, il y a tout de même d'autres sujets d'étonnement – et, par là-même, d'enseignement – lorsqu'on se penche sur les seuils du recueil.

## Organisation, sens et enjeux des liminaires de *L'Adolescence clémentine*

### Une tresse polyphonique et polyglotte

Par exemple, pourquoi ouvrir par des vers latins un livre dans lequel – avant Du Bellay et de manière bien moins polémique – Marot va tout de même illustrer le français<sup>20</sup>, cette langue que « Le Temps a fait[e] plus fine<sup>21</sup> », comme notre poète l'écrit à Jeanne Gaillarde ?

De fait, si l'on observe la composition de l'ouverture du recueil dans l'édition Dolet de 1538<sup>22</sup>, on note que latin et français s'entremêlent : toutes les pièces de Marot sont écrites en français, et cela crée un contraste avec les textes de Dolet, Bourbon et Berauld qui, eux, sont tous en latin et semblent pour ainsi dire piqués entre les pièces de l'auteur principal<sup>23</sup>. Nous avons donc ici affaire non seulement à une polyphonie – qui entrelace en une élégante et savante alternance, les voix des autres et la voix de Marot – mais aussi à une polyglossie qui renforce le contraste entre les voix : à Marot – voix de tête – le français, aux autres, le latin. Or, si des pièces latines liminaires ouvrent *L'Adolescence clémentine* dès l'édition *princeps* de Tory en 1532, en revanche c'est véritablement dans l'édition de Dolet – qui a été étroitement contrôlée par Marot – que l'on observe cette tresse des voix et des langues.

Comme on le sait – Marot y insiste justement dans ces liminaires –, *L'Adolescence clémentine* a fait l'objet de très nombreuses publications antérieures, décevantes pour l'auteur d'un livre dans lequel, notamment, l'ordre et la composition sont cruciaux. Il ne s'agit évidemment pas ici d'explorer systématiquement ce labyrinthe éditorial<sup>24</sup> mais, simplement pour mieux comprendre les spécificités de cette ouverture dans l'édition Dolet de 1538, de rapidement la comparer aux dispositifs à l'œuvre dans quelques-unes des éditions antérieures du recueil<sup>25</sup>. Pour cette comparaison sommaire, nous avons retenu les éditions parisiennes d'août 1532<sup>26</sup>, de juin 1533<sup>27</sup>, et lyonnaise de 1534<sup>28</sup>. Dans ces trois ouvrages, on observe que de véritables blocs linguistiques sont présentés : latin puis français dans les éditions de 1532 et 1533<sup>29</sup> ; français puis latin dans l'édition de 1534<sup>30</sup>. Les différentes voix et langues s'y trouvent juxtaposées

<sup>18</sup> Nous remercions Raphaël Cappellen d'avoir attiré notre attention sur cette chronologie de la publication des recueils, que semble contredire le titre porté par la pièce dans les *Carmina* de Dolet en laissant supposer que c'est au contraire dans le recueil de Marot que l'épigramme a d'abord trouvé sa place. La quasi concomitance des publications favorise sans doute cette légère réécriture de l'histoire.

<sup>19</sup> Nicolas Bourbon, *Épigramme VIII*, 104, dans : *Nugarum libri octo*, p. 473. Dans cet ouvrage, le texte qui paraît aussi en tête du recueil de Marot, s'intitule « *In fronte libri Clementis Maroti, ad lectorem* ».

<sup>20</sup> Joachim Du Bellay ne publiera sa célèbre *Deffence, et illustration de la langue françoise* qu'en 1549-1550. Sur cette « intention du poète » de la génération précédente qu'est Marot, voir également, dans le présent numéro, l'article de Jean-Charles Monferran.

<sup>21</sup> Rondeau XIX. « A ma Dame Jehanne Gaillarde de Lyon, femme de bon sçavoir », *L'Adolescence clémentine*, p. 296-297.

<sup>22</sup> C'est cette édition Dolet de 1538 qui sert de base à notre édition de référence, établie par F. Roudaut.

<sup>23</sup> Les pièces qui composent ce seuil sont les suivantes : (1.) « *Stephanus Doletus ad Clementis Maroti Librum* » (p. 60) ; (2.) « Clément Marot à Étienne Dolet salut » (p. 61-65) – épître datée de Lyon, 31 juillet 1538 – ; (3.) « *Nicolai Borbonii Vandoperani poetae carmen. Ad Lectorem* » (p. 66) ; (4.) « Marot à son Livre » (p. 67) ; (5.) « Marot envoie le livre de son Adolescence à une Dame » (p. 67-68) ; (6.) « *Nicolaus Beraldis in Clementis Maroti Adolescentiam* » (p. 68) ; (7.) « Clément Marot à un grand nombre de Frères, qu'il a : tous enfants d'Apollon, salut » (p. 69-72) – épître datée de Paris, le 12 août 1530 [1532].

<sup>24</sup> Pour approfondir cette étude, voir Guillaume Berthon, *Bibliographie critique des éditions de Clément Marot (ca. 1521-1550)*.

<sup>25</sup> Nous remercions Guillaume Berthon pour l'aide qu'il nous a fournie en la matière. Sa *Bibliographie critique des éditions de Clément Marot* nous indique qu'avant l'édition Dolet, 1538, on recense plus d'une vingtaine de rééditions de *L'Adolescence clémentine* (hors réimpressions).

<sup>26</sup> L'imprimeur de cette édition *princeps* est Geoffroy Tory, le libraire qui met en vente l'ouvrage Clément Roffet.

<sup>27</sup> Ce sont les mêmes imprimeur et libraire qui la fournissent.

<sup>28</sup> Nous remercions Guillaume Berthon de nous avoir signalé l'existence de cette édition Lyon, Harsy, qui paraît avant août 1534 et dont il ne reste plus aujourd'hui qu'un exemplaire connu de la première émission et un autre de la seconde, tous deux conservés à la Rutgers University Library (New Brunswick). Son contenu est repris dans l'édition parisienne de Denis Janot en 1537, plus facile d'accès et que nous avons pu consulter. La disposition et le nombre des liminaires sont parfaitement identiques dans les deux éditions.

<sup>29</sup> Dans l'édition *princeps*, les liminaires sont disposés de la façon suivante : trois distiques néo-latins de Nicolas Berauld (sur la page de titre), de Pierre Brisset et de Geoffroy Tory (au verso de la page de titre) précèdent la pièce française de « Clément Marot à un grand nombre de frères qu'il a, tous enfans d'Apollon ». La séparation entre les autres et Marot, le latin et le français, est d'autant plus perceptible que le privilège – document officiel autorisant la publication du livre et son exploitation commerciale – est intercalé entre les deux parties du seuil liminaire.

plus qu'harmonieusement disposées, si bien que cette ouverture donne l'impression de faire entendre les deux langues isolément l'une de l'autre<sup>31</sup>. Dans les deux premières publications examinées, l'accent semble surtout mis sur le latin. La troisième paraît infléchir cette tendance et mettre davantage en valeur le français, tant par la position de tête réservée aux liminaires français que par l'insertion des traductions des pièces latines. Mais, malgré ces variations d'un dispositif à l'autre, on note que le seuil de l'édition Dolet est le premier à offrir une image du projet du livre où le multiple – des langues, des auteurs, des voix –, loin de faire obstacle à l'unité, la met plutôt en valeur.

### Entrées et sorties de la scène liminaire

Ce n'est pas seulement l'ordre des éléments qui est modifié dans ces différents bouquets de textes liminaires puisque des pièces et intervenants antérieurs disparaissent tandis que d'autres font leur entrée dans le livre. Intéressons-nous donc à présent aux acteurs de ces différents dispositifs. Il y en a d'emblée trois, que l'on retrouve dans nos éditions témoins<sup>32</sup>. Berauld, qui figure d'abord en bonne place sur la page de titre de l'édition *princeps*, rejoint ses deux petits camarades, Pierre Brisset et l'imprimeur Geoffroy Tory, sur des pages intégralement consacrées aux textes néo-latins dans les deux éditions suivantes, que ce soit au début ou à la fin des liminaires. Ces distiques latins sont précédés ou suivis d'un ou de quelques textes français. L'épître aux enfants d'Apollon est présente dès le début, puis elle est rejointe par le quintil à une dame, d'abord utilisé comme post-liminaire dans l'édition de juin 1533, puis ajouté aux liminaires dans l'édition de 1534. Le douzain « Merveille n'est si es auteurs antiques » vient étoffer les pièces liminaires françaises dans ce dernier témoin.

Or qu'observe-t-on dans l'édition Dolet, outre la nouveauté de l'entrelacement des voix latines et françaises ? D'abord, la pièce de Tory est supprimée au profit de vers de Dolet. Cela se comprend bien pour cette édition, qui n'est pas un pur piratage mais une vraie œuvre d'imprimeur<sup>33</sup>. L'importance accordée à la dimension éditoriale de l'œuvre se manifeste également par un changement de place de ce mot de l'imprimeur : le distique de Tory venait à chaque fois clore les liminaires latins, quelle qu'en soit la place, alors que c'est par le *carmen* de Dolet que s'ouvre désormais le livre.

Brisset disparaît également, au profit de Bourbon. Guillaume Berthon a retrouvé la trace de ce *Brissetus* largement méconnu jusqu'ici et il a mis en évidence les liens qui l'unissaient à Tory, qui fut son professeur au collège du Plessis avant que Brisset ne devienne principal du collège de Beauvais<sup>34</sup>. Ce lien avec l'imprimeur, lui-même effacé des liminaires du recueil marotique édité par Dolet, explique peut-être, en partie tout au moins, la suppression du texte de Pierre Brisset dans l'édition de 1538. La faible notoriété de cet intervenant est peut-être aussi en cause. Même si ces hypothèses sont vraisemblables, sans doute faut-il rester prudent sur les raisons qui ont pu présider à l'éviction du malheureux Brisset dont nous ne savons tout de même pas grand-chose.

On peut en revanche faire des hypothèses plus solides pour justifier l'entrée en scène de Bourbon, poète néo-latin qui nous est bien mieux connu. Plusieurs raisons – et plusieurs réseaux – semblent en effet justifier ce choix qui paraît judicieux. Tout d'abord, si Brisset a fait partie du réseau de Tory, pour sa part, Bourbon fait partie de celui de Dolet. Pourtant, ce dernier n'imprime aucune des œuvres de Bourbon. Mais on sait qu'à l'automne 1536 le poète néo-latin s'installe à Lyon, qu'il devient un membre actif du *sodalitium Lugdunense* animé par l'humaniste-imprimeur. Quelques mois plus tard, en février 1537, on le retrouve parmi la liste des invités au dîner organisé par Jean Visagier en l'honneur de Dolet à Paris<sup>35</sup>. Et si Bourbon n'adresse à Dolet aucune des pièces de ses *Bagatelles*, que ce soit dans la première édition de 1533 ou dans l'édition augmentée de 1538, il compose en revanche deux pièces élogieuses au sujet de l'humaniste dans son *Opusculum puerile* paru en 1536<sup>36</sup>. De son côté, Dolet publie dans ses propres *Carmina* non

---

L'édition de juin 1533 reprend ce même dispositif et ajoute aux seuils une pièce française de l'auteur principal, « Marot à une dame », mais la place en fin d'ouvrage, en guise de post-liminaire.

<sup>30</sup> Dans cette édition, les liminaires sont disposés de la façon suivante : les deux pièces de Marot « À une dame » et aux « enfants d'Apollon » sont remontées en tête du livre. Ces textes sont suivis d'un douzain, également en français, qui commence par « Merveille n'est si es Auteurs antiques ». Viennent ensuite les trois distiques néo-latins de Nicolas Berauld, Pierre Brisset et Geoffroy Tory qui ouvraient déjà les recueils précédents. Il faut cependant relever une autre nouveauté : chacune de ces pièces latines est suivie de sa traduction en français.

<sup>31</sup> L'impression est évidemment plus nette dans les deux premières éditions mentionnées, Tory / Roffet d'août 1532 puis de juin 1533, puisque, contrairement à ce qui est introduit dans l'édition Harsy, 1534, ces témoins ne donnent pas la traduction des distiques latins.

<sup>32</sup> Voir notre note 29.

<sup>33</sup> On peut également mettre en relation la suppression de ce liminaire avec le fait que Geoffroy Tory est déjà mort en 1538, contrairement à Nicolas Berauld, qui vit encore jusqu'au milieu du siècle et dont on note que le distique est en revanche maintenu. Nous remercions Romain Menini d'avoir attiré notre attention sur ce point. Précisons toutefois qu'alors que Tory meurt en 1533, son distique est présent dans toutes les éditions de *L'Adolescence clémentine* antérieures à l'ouvrage imprimé par Dolet dont nous avons pu avoir connaissance. Or plusieurs d'entre elles sont postérieures au décès du célèbre imprimeur. Le fait que Tory soit mort à la date de l'édition de Dolet, même s'il peut être pris en considération, ne suffit donc pas à expliquer à lui seul que le distique soit ici écarté.

<sup>34</sup> Voir Guillaume Berthon, « La "Briefve doctrine" et les enjeux culturels de l'orthotypographie : Tory et les autres », p. 8 ainsi que sa *Bibliographie critique des éditions de Clément Marot*, p. 67.

<sup>35</sup> Le nom de Nicolas Bourbon est mentionné parmi ceux des convives dans Étienne Dolet, *Carmina*, II, 1 : « *Ad cardinalem Turnonium. Caedis a se factae et sui deinde exilii descriptio* », v. 84, p. 382-383. Figurent également dans la même liste les noms de Nicolas Berauld (v. 79) et de Clément Marot (v. 86).

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 614-615.

seulement deux épigrammes adressées au poète<sup>37</sup>, mais encore une pièce où il le mentionne<sup>38</sup> et deux autres qui sont destinées à Rubella<sup>39</sup>, son amie et sa muse, dame sous le nom de laquelle paraît d'ailleurs la traduction du liminaire de Bourbon de *L'Adolescence clémentine* dans l'édition François Juste de 1539<sup>40</sup>. En somme, les deux hommes se fréquentent et se côtoient, ils ont connu une période, en 1536-1537, où l'on peut considérer qu'ils étaient amis, même si, à l'époque de la réédition de *L'Adolescence clémentine* déjà, il semble que Bourbon se soit éloigné de Dolet<sup>41</sup>. La connexion avec Marot se fait donc en partie par cette relation commune, selon un schéma tout à fait traditionnel et observable aussi bien à la Renaissance qu'aujourd'hui encore. Cela souligne une fois de plus l'importance de l'imprimeur dans la composition des liminaires, et on peut d'ailleurs considérer que son active participation se manifeste aussi par le maintien de la pièce de Nicolas Berauld<sup>42</sup>, dont Dolet, orléanais comme lui, avait été l'élève une douzaine d'années plus tôt<sup>43</sup>. Le vieil humaniste était donc non seulement une caution intellectuelle de grand poids, comme l'a justement signalé Daniel Maira<sup>44</sup>, mais il était également lié au réseau social du nouvel imprimeur, comme il l'était déjà à celui de Tory.

Un deuxième lien peut être tissé entre Marot et Bourbon – ainsi que Berauld d'ailleurs : il touche au positionnement religieux de ces lettrés. Au début de 1534, Bourbon est inquiété pour ses sympathies envers les évangéliques, au point qu'il est emprisonné à Paris quelques mois. Il rejoint ensuite l'Angleterre, où il reste jusqu'à l'été 1536. C'est évidemment un point commun avec ce que l'on sait de la vie de Marot, lui-même contraint à l'exil pour des raisons similaires à peu près à la même période.

Un troisième point de rencontre entre les deux hommes se cristallise autour de la figure capitale de Marguerite de Navarre. Si Marot est au service de cette grande dame depuis le temps où elle n'est encore que duchesse d'Alençon<sup>45</sup>, Bourbon se rapproche de la puissante mécène et femme de Lettres à la fin des années 1530. Quelques mois après la publication de *L'Adolescence clémentine* par Dolet, Bourbon deviendra le précepteur de la fille de Marguerite, Jeanne d'Albret.

Enfin, un quatrième point de rencontre des deux hommes peut être mis au jour, et il est d'ordre esthétique et littéraire cette fois : on peut en effet considérer que l'œuvre entreprise par Bourbon en néo-latin, avec ses *Nugae*<sup>46</sup>, creuse un sillon qui ne saurait déplaire à Marot lui-même puisque, comme l'indique Michel Magnien dans la notice qu'il consacre au poète<sup>47</sup>, le miroitement entre fictionnalité et référentialité repéré chez Marot y est également à

<sup>37</sup> Respectivement *Carmina*, I, 68 : « *Ad Nicolaum Borbonum. De se ipso* », p. 366-367 et II, 45 : « *Ad Nicolaum Borbonium. De editis ab eo epigrammatum libris* », p. 452-453.

<sup>38</sup> Voir notre note 35.

<sup>39</sup> Respectivement *Carmina*, I, 70 : « *Ad Annam Clementis Maroti et Rubellam Nicolai Borbonii amicas* », p. 368-369, et II, 62 : « *Ad Rubellam Nicolai Borbonii amicam* », p. 478-479.

<sup>40</sup> Cette traduction est reproduite dans la note 1, de la p. 66 de l'éd. Roudaut de *L'Adolescence clémentine*.

<sup>41</sup> Nous remercions Sylvie Laigneau-Fontaine pour les précisions qu'elle a bien voulu nous fournir au sujet de l'évolution des relations entre les deux hommes.

<sup>42</sup> « *Nicolaus Beraldus in Clementis Maroti Adolescentiam* » (*L'Adolescence clémentine*, éd. Roudaut, p. 68). Dans *Typosine, la dixième Muse. Formes éditoriales des canzonieri français (1544-1560)*, p. 143, Daniel Maira propose de ce distique la traduction suivante : « Tiens, vois de Clément les juvéniles badinages / Il n'y a pourtant en eux rien de juvénile ».

<sup>43</sup> Dans la notice qu'elle consacre à Nicolas Berauld dans *Centuria latinæ : cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières*, p. 72, Perrine Galand indique qu'« Étienne Dolet [...] suivit ses cours quand il avait seize ans, en 1525 ». L'épigramme II, 1 des *Carmina* de Dolet (voir notre note 34), montre que les deux hommes sont toujours en relation à la fin des années 1530.

<sup>44</sup> C'est ce qu'indique clairement cette analyse de Daniel Maira (*Typosine, la dixième Muse*, p. 142-144) : « Clément Marot réfléchit sérieusement sur l'influence considérable que le titre exerce sur l'orientation de la lecture et sur la réception sociale et esthétique du volume. [...] c'est justement à travers le choix d'un tel titre [...] que Marot admet le premier les défauts légitimes de son œuvre de jeunesse [...]. En guise de compensation à cet esprit autocritique, la page de titre de *L'Adolescence clémentine* affiche une épigraphe de l'humaniste orléanais Nicolas Berauld, ancien professeur de lettres et historiographe du roi depuis 1529, ami respecté de ses contemporains et membre actif du cercle de Guillaume Budé. [...] Ces deux vers absolvent le titre [...] du jugement négatif attaché à la jeunesse, et ils soulignent le caractère, générique du titre ainsi que le *topos* sous-jacent qui consiste à opposer l'inexpérience de la jeunesse à l'érudition du vieillard. Que ces mots soient signés par un humaniste éminent et adulte, âgé à l'époque de soixante-deux ans, et détenteur d'un titre prestigieux, ne fait qu'insister davantage sur la nécessité de recourir à un garant littéraire dès la première page pour défendre la présence de ce volume sur le marché du livre et pour inciter le public à l'acheter et à le lire [...]. La présence de Nicolas Berauld et de Geoffroy Tory dans *L'Adolescence clémentine* [NB. dans l'édition princeps de 1532] assure, par ailleurs, la proximité intellectuelle de Marot avec le *sodalitium* dont les noms des participants décorent les seuils du volume et s'élèvent au rang de garants. »

<sup>45</sup> Marguerite, sœur aînée de François I<sup>er</sup>, est duchesse d'Alençon entre 1509 et 1527. Charles IV d'Alençon meurt en 1525, et Marguerite devient reine de Navarre par son second mariage, en janvier 1527.

<sup>46</sup> La première édition des *Nugae (Bagatelles)* de Nicolas Bourbon date de 1533, c'est-à-dire qu'elle paraît un an après l'édition princeps de *L'Adolescence clémentine*. C'est de cet état du recueil que Sylvie Laigneau-Fontaine a donné une édition moderne (*Nugae (Bagatelles) 1533*). Le recueil néo-latin de Bourbon connaît une réédition augmentée, contemporaine de celle de *L'Adolescence clémentine* par Dolet, en 1538.

<sup>47</sup> Dans la notice qu'il consacre à Nicolas Bourbon, Michel Magnien note que « la quasi totalité des informations dont on dispose sur sa carrière provient de son œuvre, en particulier de son recueil d'épigrammes [*Nugae*] qu'il ne cessa d'accroître pendant au moins dix années (1528-1538) et qui avec le temps prend tour à tour l'aspect d'un *album amicorum* (N. p. 5-15), d'un journal, voire d'une autobiographie poétique en fragments [...] entrecoupée de lambeaux de correspondance. Mais il faut se garder de toute naïveté et de considérer les *Nugae* comme un document historique. Cette silve construite au fil du temps et des épreuves possède aussi une dimension littéraire manifeste dans la variété des formes qu'elle assemble (distiques élégiaques, hendécasyllabes, strophes lyriques reprises d'Horace) et partant de reconstructions fictionnelles du moi qu'il ne faudrait pas minimiser ou oublier : le poète y pose en sujet des Muses et adorateur du Christ, victime des calomnies des ennemis de la vraie science et de la vraie foi » (*Centuria latinæ : cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières*, p. 113).



l'œuvre. Ainsi, sans aller jusqu'à considérer Bourbon comme un double néo-latin de Marot – ce qu'il n'est pas – on peut observer que sa voix s'accorde particulièrement bien avec celle de notre poète et considérer son entrée dans le concert de 1538 comme tout à fait opportune.

Ainsi, le choix des voix qui se font entendre à l'orée du recueil tresse, lui aussi harmonieusement, plusieurs perspectives qui, toutes, disent quelque chose de Marot – de ses amitiés et de ses relations, bien sûr, mais aussi plus largement de son positionnement social, religieux et esthétique. Ces voix-là, si extérieures soient-elles à Marot, participent paradoxalement de l'autoportrait qu'il trace pour nous avec son livre, au double sens d'œuvre littéraire mais aussi d'objet très concret qui peut être façonné et en quelque sorte sculpté par l'art de l'imprimerie.

### Subtiles harmonies du chœur liminaire

Resserrons encore un peu plus la focale et penchons-nous à présent sur le contenu de ces pièces liminaires. Comme on s'y attend, elles font l'éloge de l'auteur et de l'œuvre qui s'ouvre. Mais, à la façon d'un chant polyphonique, au sens pleinement musical du terme, ces vers reprennent surtout les mêmes idées que celles que martèle Marot lui-même dans ses propres liminaires et, par des effets harmoniques d'insistance, de répétition, de variations diverses, les mettent en valeur.

Comme on le voit dans le tableau *infra*, les différentes voix du seuil sont tournées vers des destinataires eux-mêmes variés, multipliant en quelque sorte les directions vers lesquelles porter la voix, au point même de présenter successivement un même intervenant, en l'occurrence Dolet, dans les deux positions de destinataire et de destinataire – ou de chanteur et d'auditeur pour filer notre métaphore – non pas dans le cadre d'un dialogue responsif – dispositif que l'on trouvera plutôt au cœur du livre<sup>48</sup> – mais plutôt dans un enchaînement décalé puisque Dolet s'adresse au livre, avant que Marot ne s'adresse à son tour à l'imprimeur.

PIECE	AUTEUR	DESTINATAIRE	MOTIFS			
			<i>Livre conforme aux vœux de Marot</i>	<i>Méfais de ceux qui ont fait du tort à Marot</i>	<i>Amitié</i>	<i>Jeunesse</i>
1	Dolet	Livre	a		b	
2	Marot	Dolet	f/i	a/c/e/h/j	b/d/g	
3	Bourbon	Lecteur	b/d	a	c	
4	Marot	Livre	a/c	b		
5	Marot	Dame				a
6	Berauld	Lecteur				a
7	Marot	Frères	f/i	d	a/c/e/g/j	b/h/k

[Légende. Les lettres de l'alphabet indiquent l'ordre dans lequel les motifs sont utilisés dans la pièce concernée]

L'éventail ouvert par la parole adressée se déploie alors à plusieurs niveaux. Elle joue par exemple du réel et du métaphorique, avec l'adresse – par ailleurs topique – au livre. Mais elle articule aussi le proche – l'ami Dolet, la dame anonyme mais bien connue – et le lointain – le lecteur également anonyme mais *a priori* inconnu en qui chacun de nous peut se reconnaître. Elle passe enfin du singulier dans les six premiers textes au pluriel dans la pièce finale, l'épître aux enfants d'Apollon, qui est à la fois une des toutes premières à paraître dans le dispositif liminaire et qui en figure ici l'apothéose. Dans ce texte, en effet, non seulement la voix de Marot se fait entendre, non seulement elle s'adresse à un large public aux contours opportunément indistincts, ces « frères, [...] tous enfants d'Apollon », mais en plus elle entrelace l'intégralité des quatre motifs importants que l'on retrouve, pour tout ou partie, dans l'ensemble des liminaires<sup>49</sup>, à la façon de lignes mélodiques propres à se faire écho et qui viennent au bout du compte s'harmoniser dans la polyphonie du chant.

On pourrait même descendre à des niveaux plus fins de sous-motifs, par exemple en distinguant, au sein des méfaits de ceux qui ont fait du tort à Marot, d'une part le fait de lui avoir attribué des œuvres mauvaises, d'autre part celui, plus diplomatiquement formulé, d'avoir lésé d'autres bons auteurs en lui attribuant des textes qui ne sont pas de lui. Mais cette première approche schématique est d'ores et déjà parlante. On se rend compte, en effet, que les motifs circulent d'une voix à l'autre, qu'ils se répètent à de nombreuses reprises, au sein d'une même pièce<sup>50</sup> mais aussi d'un texte, d'un destinataire à l'autre.

Cette circulation complexe, concourt à mettre en valeur les idées importantes qui doivent s'imposer au lecteur au seuil du livre – nous dirions aujourd'hui, en jargonnant, les « éléments de langage » – et qui se disposent en deux

<sup>48</sup> Nous renvoyons sur ce point à la seconde partie du présent article, à paraître dans la revue en ligne *Le Verger*.

<sup>49</sup> Ce sont ces thèmes que nous avons indiqués en tête de colonnes sous les intitulés « Livre conforme aux vœux de Marot » ; « Méfaits de ceux qui ont fait du tort à Marot » ; « Amitié » et « Jeunesse ».

<sup>50</sup> L'ordre dans lequel les motifs sont utilisés dans la pièce, symbolisé par les lettres de l'alphabet dans le tableau, le montre bien : dans plusieurs de ces textes liminaires, on remarque qu'un même motif peut être mobilisé à plusieurs reprises et que l'auteur alterne souvent son traitement avec celui des autres thèmes importants qu'il s'emploie à mettre en valeur.

temps principaux, comme on le voit grâce à la ligne de séparation horizontale épaissie dans le tableau. Les quatre premiers textes, qui sont aussi les plus récents, insistent d'abord sur le fait que le livre initialement pensé par Marot a autrefois été gâté, mais qu'heureusement il est désormais dépouillé de ses scories, parfaitement ordonné et adapté au projet de l'auteur. Les trois derniers textes soulignent ensuite que le livre est celui d'un temps de la vie de cet auteur, sa jeunesse, élément d'explication du titre qui était déjà mis en avant dans les liminaires des éditions antérieures et qui est donc repris ici. Si la preuve devait encore en être apportée, on verrait bien là que ce seuil relève d'une véritable et fine composition : cette ligne de partage thématique renforce en effet l'impression d'alternance des voix. Alors que, prise dans sa globalité, la section des liminaires paraissait offrir une légère irrégularité dans la répartition des voix – puisque deux pièces de Marot se succédaient en quatrième et cinquième positions – dès lors qu'on prend en considération la distribution en deux temps thématiques du dispositif, on perçoit que chacun d'entre eux fait au contraire rigoureusement alterner la voix de Marot avec celle d'un ou de plusieurs autres auteurs. Certes, la symétrie n'est pas parfaite, comme elle ne l'est d'ailleurs pas non plus, par exemple, dans la composition prosodique du rondeau si cher à Marot, genre qui joue toujours d'une circularité légèrement décentrée<sup>51</sup>. Mais sans doute faut-il y voir un effet de l'art, plus qu'une négligence ou qu'une imperfection. La monotonie régulière et rigoureuse n'est apparemment pas le genre de musique que cherche à faire résonner Marot en son recueil. Il y faut du plus subtil, du plus ludique et du plus virtuose aussi, sous une apparence de légère simplicité. Une musique, en somme, qui mette en tension, et propose un mode de résolution à ce qui pourrait paraître contraire au projet et qui en devient paradoxalement un élément constitutif : l'intégration de l'altérité.

## Assembler et désassembler en un même mouvement, ou comment bien « clouer »<sup>52</sup> le recueil

C'est ce que montre bien la fin du recueil, en particulier, les trois derniers textes dans l'édition Dolet, pièces qui n'ont pas *a priori* l'air d'être conclusives, ne s'annoncent pas comme telles, mais qui, pourtant, disent aussi quelque chose de la petite musique du livre au moment où celui-ci se clôt. Il ne s'agit pas là d'un seuil péritextuel, comme celui qui se trouve en tête de l'œuvre. Ces textes font au contraire pleinement partie du corps du recueil : ce sont les ultimes poèmes qui constituent la dernière section de *L'Adolescence clémentine*, justement appelée, plus que toute autre, à faire entendre une voix, et même une voix chantée – puisqu'il s'agit de la section des chansons – et même encore plusieurs voix chantées – puisque ces pièces ont été mises en musique à quatre voix par des compositeurs du temps. Dans ce dispositif, si différent soit-il de celui de l'amorce, on entend pourtant aussi s'élever une autre voix que celle de l'auteur principal, française, cette fois : celle d'Antoine Héroët.

Il faut d'abord dire un mot de cet intervenant<sup>53</sup> : de quelques années plus âgé que Marot, Héroët est un important poète de cour. Depuis 1524, il est notamment au service de Marguerite d'Alençon, future Marguerite de Navarre, et reçoit d'elle une pension jusqu'en 1539 au moins. Dans le courant des années 1530, sa poésie est surtout diffusée par le biais du manuscrit dans le cercle étroit de la cour, mais aussi par celui de la musique, ce qui élargit son auditoire à ce que l'on pourrait nommer, par opposition, le public de la ville. Ainsi, une version de la chanson « Qui la voudra, fault premier que je meure » est mise en musique par Sermisy dès le début des années 1530, et publiée à Paris en février 1532<sup>54</sup> – quelques mois à peine avant l'édition *princeps* de *L'Adolescence clémentine*, datée du 12 août 1532. En revanche, cette chanson ne figure pas dans cette première édition de *L'Adolescence clémentine*, ni dans les suivantes. Elle fait son apparition dans l'édition de Dolet en 1538. Le texte diffère légèrement de celui qui est placé à la fin du livre de musique publié. De fait, il est assez fréquent que des pièces à diffusion orale de ce type connaissent des variantes, parfois importantes, d'un ouvrage à l'autre<sup>55</sup>.

Que la composition de l'œuvre d'Héroët précède celle du « second couplet par Marot », cela est finalement assez logique puisqu'il s'agit précisément du premier couplet de la chanson. Mais ce qui importe surtout c'est que ce quatrain d'Héroët n'a pas forcément été conçu par son auteur pour faire partie de *L'Adolescence clémentine*. Certes, la pratique des éditeurs de musique du temps veut qu'on ne donne souvent que la première strophe d'une chanson qui en compte plusieurs lorsque toutes les strophes doivent être chantées sur le même air que la première et on pourrait

<sup>51</sup> Sur ce point nous nous permettons de renvoyer à notre article, « La carole des rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* de 1538 ».

<sup>52</sup> « Clouez tout court, rentrez de bonne sorte, / Maître passé serez certainement / En un rondeau », v. 13-15, Rondeau I, *op. cit.*, p. 278.

<sup>53</sup> Nous nous appuyons ici sur l'introduction de Christine M. Hill à son édition de *La Parfaite Amye* (Exeter, 1981) ainsi que sur la note intitulée « Chronologie et documents sur Antoine Héroët » dans l'ouvrage collectif de référence « *Par élévation d'esprit* ». *Antoine Héroët, le poète, le prélat et son temps*, p. 49-63.

<sup>54</sup> *L'Adolescence clémentine*, p. 381, sous le titre « Chanson 41. Composée par Héroët ». Le couplet figure également, mis en musique, dans *Trente et trois chansons nouvelles en musique à quatre parties*, Paris, Attaignant, 1531 (a.s.), RISM 1532/12. Voir le tableau publié en annexe de l'article de Jean Vignes, dans le présent numéro.

<sup>55</sup> Dans l'édition musicale, le texte du quatrain, pour la voix de *superius*, est par exemple : « Qui la voudra, souhaite que je meure / Puis s'il congnoist [*bis*] le grant dueil appaisé, / La serve bien [*bis*] mais il est mal aisé / (Mort son amy) qu'elle vive demeure ».



penser que c'est précisément le cas de la mise en musique de Sermisy<sup>56</sup>. Mais alors, si le quatrain de Marot a bien été composé dès 1532 en même temps ou presque que celui d'Héroët dans une sorte d'émulation amicale de paroliers, on s'explique mal pourquoi aucun des deux quatrains ne figure dans le recueil marotique avant 1538. Il faut donc que la pièce d'Héroët ait d'abord eu, en quelque sorte, une vie propre, en dehors de l'œuvre de Marot. On pourrait objecter que le seuil d'ouverture donne lui aussi l'exemple de textes qui ont également une existence et une diffusion préalables en dehors de l'ouvrage de notre poète. L'épigramme initiale de Dolet, par exemple, est elle aussi publiée hors du recueil, dans ses *Carmina*, avant même d'être placée dans les liminaires de Marot. Mais on voit bien, à lire cette pièce d'escorte, qu'elle est toute tournée vers *L'Adolescence clémentine*. Même en dehors de l'espace de ce livre-là, elle renvoie à lui et lui est étroitement attachée. Le quatrain d'Héroët, en revanche, paraît annexé par Marot, capturé par *L'Adolescence clémentine*, pour y être agrégé de gré ou de force. Cette façon de procéder n'est d'ailleurs pas sans évoquer celle que Marot n'a de cesse de reprocher à ses ennemis qui ont entrelardé son œuvre de pièces étrangères sans lui demander son avis d'auteur : rien ne nous assure en effet qu'Héroët a fait don de ce texte-ci de son plein gré.

Une différence de taille, toutefois, distingue les deux attitudes : dans le cas des éditeurs indécents et sans scrupules, il y a gommage de l'identité de l'auteur réel et, en quelque sorte, tentative de fraude pour imposer fallacieusement l'idée que cet auteur est Clément Marot, poète célèbre dont le nom fait vendre. Dans ce cas-ci au contraire, le nom de d'Héroët est mentionné – contrairement d'ailleurs à ce que l'on observe, là encore de façon habituelle, dans l'édition musicale qui n'indique pour sa part que le nom du compositeur. Et il faut bien dire que c'est même grâce au titre de la pièce dans *L'Adolescence clémentine* que nous savons qu'Héroët est l'auteur de cette chanson. Mais Marot, absolu maître d'œuvre ici, fait, au moment de boucler son livre, le triple geste signifiant d'absorber cette autre voix dans son recueil, d'en exhiber le caractère allographique, pour finalement mieux dépasser cette altérité en continuant lui-même la chanson entamée.

La voix de Marot s'appuie en effet sur celle d'Héroët. Notre poète se glisse dans les pas de son prédécesseur. Il reprend très précisément la forme du premier quatrain en composant des décasyllabes à rimes embrassées avec alternance des rimes masculines et féminines – ce qui n'est pas encore la norme à l'époque. Il pousse même le souci d'assembler et d'ajuster finement les deux couplets jusqu'à reproduire non pas exactement mais presque à l'identique la rime initiale du premier texte : la très riche rime d'Héroët en *-emeure*, devenant, chez Marot une rime en *-eure*.

Ce travail prosodique est renforcé et soutenu par une approche similaire sur le plan de l'énonciation et plus largement sur celui du sens puisque, dans le quatrain ajouté, Marot reprend aussi des éléments du texte d'Héroët pour les décaler légèrement, les faire en quelque sorte pivoter, en vue de poursuivre et d'amplifier la tâche initialement engagée. Ainsi, pour n'en donner que de rapides exemples, on trouve, dans l'un comme dans l'autre texte, l'expression d'un « je ». Mais ce pronom identique, au sein de ce qui est pourtant censé être une unique chanson, renvoie à des individus différents, qui ne se confondent d'ailleurs pas forcément avec l'identité de leurs auteurs – car, finalement, rien ne permet d'affirmer, dans ce type de pièces, que la voix de l'auteur correspond vraiment à celle que fait entendre le poème. Chez Héroët, le « je » est l'amant qui se sait tellement aimé qu'il ne doute pas, d'une part que son amie lui sera forcément fidèle tant qu'il sera en vie, et, d'autre part, que s'il meurt, elle ne manquera pas de toute façon de mourir aussi, si bien que, finalement, tout doute sur la fidélité absolue de la dame ne peut qu'être balayé d'un revers de main. C'est en somme là une sorte de contraction épigrammatique d'un thème important de ce qui sera quelques années plus tard le grand œuvre d'Héroët, *La Parfaite amie*<sup>57</sup>. Au passage, la formulation de ces conjectures amène le « je » à se déposséder en quelque sorte de lui-même puisque, pour se projeter dans un avenir évidemment non encore réalisé – celui de sa propre mort – il s'objective en troisième personne, dans une incise matérialisée par la parenthèse.

Dans ce que le livre de musique de 1548 présente comme une réponse de Marot à Héroët<sup>58</sup> – mais qui n'en est pas tout à fait une, au sens que nous donnons ordinairement à ce terme – on retrouve ce même ami mort. Première personne qui avait donc déjà muté en troisième personne par un glissement de voix chez Héroët, cet ami devient chez Marot, dans une construction participiale entre parenthèses qui calque la structure du couplet précédent, une deuxième personne. Marot prolonge donc ici le travail de décalage des voix engagé par Héroët, comme pour produire non tant une impression de conversation ou même de travail d'écriture à quatre mains, qu'une sorte d'écho un peu déformé – et moqueur – du texte de départ sur lequel il s'agit pour lui de prendre appui. Son travail poétique s'apparente alors à celui du couturier habile qui assemble deux pièces distinctes en veillant à ce que la couture ne soit pas trop visible mais qui, par cet ajout encore perceptible, signe tout de même l'ouvrage. Son apport n'efface pas la différence des voix mais tend plutôt à en lisser la trop grande altérité par l'harmonie polyphonique, à dépasser la possible dissonance par l'unicité d'un chant qui, en quelque sorte, subsume les individus. On entend bien la pluralité des voix et pourtant, en même temps, celles-ci s'unissent harmonieusement en un chant, dans une amicale complicité

<sup>56</sup> Sur cette pratique, nous renvoyons à l'article de Jean Vignes, dans le présent numéro

<sup>57</sup> *La Parfaite Amye* est publiée pour la première fois en 1542.

<sup>58</sup> Dans le *Vingt-sixième livre contenant XXVII Chansons nouvelles à quatre parties, en deux volumes* (f. 10 v<sup>o</sup>-11 r<sup>o</sup>) le titre donné à la mise en musique de Guillaume Belin est « Resp[on]ce de *Qui la voudra* ». On observera que, dans cet ouvrage, le premier couplet n'est pas mis en musique et que les deux quatrains de la chanson ne font donc pas l'objet d'une sorte de lissage, par la continuité musicale, de leur hétérogénéité auctoriale.

dont seul Marot crée sans doute l'impression, puisque – aussi bien – Héroët ne semble pas nécessairement avoir eu le projet de joindre sa voix à celle de notre poète.

Ce n'est pas là le moindre des paradoxes de cet auteur qui inscrit son prénom dans son titre, son nom ou son prénom dans plusieurs de ses poèmes<sup>59</sup>, qui revendique et affirme inlassablement ses prérogatives d'auteur, que de faire entendre sa voix non pas en l'isolant de celle des autres, mais en l'appuyant, parfois en jouant à la fondre et en tout cas en la construisant sur celle des autres. Et ce paradoxe, qui nécessite une forme de dépassement dialectique pour se résoudre, est au bout du compte magistralement résumé par le jeu de rimes finales de la Chanson XLII et dernière de l'édition Dolet. Dans ces vers,

Que quand faux rapport désassemble  
Les Amants, qui sont assemblés,  
Si ferme amour ne les rassemble  
Sans fin seront désassemblés<sup>60</sup>

les rimes croisées sont associées à un jeu sur la dérivation et le chiasme qui a presque l'air de les rendre embrassées. On a le sentiment que Marot, virtuose qui a appris son métier de poète auprès des Grands Rhétoriciens, tient étonnamment ensemble le mouvement de balancier et l'alternance propres à la structure croisée d'une part et l'embrassement caractéristique d'une composition en chiasme d'autre part. Ce n'est pas seulement la forme, mais aussi le choix des verbes qui est évidemment frappant : au-delà même de leur sens en contexte, ils signifient l'équilibre toujours précaire, toujours à inventer de ces voix distinctes qu'il faut s'employer à réunir dans le recueil poétique. La menace constante de « désassemblage » encercle l'entreprise consistant à patiemment « assembler » et « rassembler ». Mais c'est pourtant ce risque, précisément par le fait même qu'il crée du déséquilibre, qui ouvre les conditions d'émission d'une voix personnelle sans être solitaire qui enserrera, pour mieux les dépasser, les voix des autres.

Les seuils du livre dans l'édition que Dolet fournit de *L'Adolescence clémentine* en 1538, qu'ils soient conçus comme un dispositif péritextuel (en ouverture) ou non (en fin de recueil), sont donc ouverts à d'autres voix que celle de l'auteur principal. Dans un ouvrage pour lequel Marot souligne avec autant d'insistance l'importance de l'organisation, cette composition, qui remanie en profondeur celle des publications antérieures, paraît signifiante. Elle tend à suggérer que, pour le poète, l'affirmation de sa voix propre passe par le chœur de la voix des autres, que ces amis – qu'ils soient humanistes, imprimeurs, poètes écrivant en néo-latin ou s'exprimant en français – se prêtent d'ailleurs ou non sciemment à cet exercice de polyphonie. Ces « enfants d'Apollon », ces « frères » n'avancent pourtant pas groupés, en un « nous » de pairs parfaitement égaux et indifférenciés, comme au temps de la Basoche ou comme dans ces ouvrages polygraphiques que l'on publie encore dans le courant des années 1530, qui ne font émerger aucune figure dominante et effacent même l'identité des auteurs en publiant anonymement leurs œuvres. Dans *L'Adolescence clémentine*, le chant polyphonique tresse harmonieusement langues et voix. Loin d'étouffer ou d'estomper la voix de Marot, il la renforce et lui permet de donner au lecteur l'image d'un aimable – et sociable – poète qui s'impose à bon droit en *primus inter pares*. Préparée par les seuils, la mise en scène de cette figure auctoriale – à destination principale d'un lecteur tiers transformé en spectateur du petit théâtre social qui s'organise autour de Marot – ne manque pas de se poursuivre et de s'épanouir dans le corps de l'ouvrage. Et c'est ce qu'examinera le second épisode de ce parcours, dans un prochain article.

## Bibliographie

### Sources primaires

BOURBON, Nicolas. *Nugae (Bagatelles) 1533*. Éd. et trad. Sylvie Laigneau-Fontaine. Genève : Droz, 2008.

BOURBON, Nicolas. *Nugarum libri octo*. Lyon : Sébastien Gryphe, 1538.

DOLET, Étienne. *Carmina (1538)*. Éd. et trad. Catherine Langlois-Pézeret. Genève : Droz, 2009.

HEROËT, Antoine. *La parfaite Amye*. Éd. Christine M. Hill. Exeter : University of Exeter, 1981.

MAROT, Clément. *L'Adolescence clémentine*. Paris : Geoffroy Tory pour Pierre Roffet, 12 août 1532.

MAROT, Clément. *L'Adolescence clémentine*. Paris : Geoffroy Tory pour Pierre Roffet, 7 juin 1533.

MAROT, Clément. *L'Adolescence clémentine*. [Lyon : Harsy], 1534 (repris par [Paris : Janot], 1537).

<sup>59</sup> Voir par exemple, dans *L'Adolescence clémentine* : « Petite épître au roi », p. 199, Ballade XIV, p. 269, ou encore Rondeau I, p. 277.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 382.

MAROT, Clément. *L'Adolescence clémentine*. Lyon : Étienne Dolet, 1538.

MAROT, Clément. *L'Adolescence clémentine*. Éd. Frank Lestringant. Paris : Gallimard, 1987.

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

*Trente et troys chansons nouvelles en musique à quatre parties*, Paris : Attaignant, 1531 (a.s.), RISM 1532/12.

*Vingt sixiesme livre contenant XXVII Chansons nouvelles à quatre parties, en deux volumes*, Paris : Attaignant, 1548, RISM 1548/3.

#### Sources secondaires

BERTHON, Guillaume. « La “Briefve doctrine” et les enjeux culturels de l’orthotypographie : Tory et les autres. » Communication non publiée prononcée au colloque *Geoffroy Tory : arts du livre et création littéraire (1523-1533)*. Texte mis en ligne sur *halshs* <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01488658>>.

BERTHON, Guillaume. « Raymond Fraguier poète en français. » *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* LXXV. 3 (2013) : 523-532.

BERTHON, Guillaume. *Bibliographie critique des éditions de Clément Marot (ca. 1521-1550)*. Genève : Droz, 2019 [sous presse].

*Centuriæ latinæ : cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières. Volume II : À la mémoire de Marie-Madeleine de La Garanderie*. Éd. Colette Nativel. Genève : Droz, 2006.

MAIRA, Daniel. *Typosine, la dixième Muse. Formes éditoriales des canzonieri français (1544-1560)*. Genève : Droz, 2007.

« Par élévation d’esprit ». *Antoine Héroët, le poète, le prélat et son temps. Actes du colloque de Cercanceaux (26-27 septembre 2003)*. Éd. André Gendre et Loris Petris. Paris : Honoré Champion, 2007.

SICARD (BOTTINEAU), Claire. « La carole des rondeaux dans *L’Adolescence clémentine* de 1538. » *L’Information littéraire* LIX. 2 (2007) : 16-21.

VIGNES, Jean. « Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : essai de typologie. » *Le poète et son œuvre. De la composition à la publication*. Éd. Jean-Eudes Girot. Genève : Droz, 2004. p. 173-198.