



HAL
open science

Sébillet et l'histoire des ballades et du chant royal dans L'Adolescence clémentine de Marot

Ellen Delvallée

► **To cite this version:**

Ellen Delvallée. Sébillet et l'histoire des ballades et du chant royal dans L'Adolescence clémentine de Marot. Op. Cit. Revue des littératures et des arts, 2018. hal-02553207

HAL Id: hal-02553207

<https://hal.science/hal-02553207>

Submitted on 24 Apr 2020

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.

Sébilllet et l'histoire des ballades et du chant royal dans *L'Adolescence clémentine* de Marot

Ellen Delvallée, Université Grenoble Alpes, Litt&Arts

Dans l'*Art poétique François*, publié en 1548, Thomas Sébilllet consacre un chapitre à la ballade et le suivant au chant royal¹. Il est en cela conforme à la disposition des poèmes de *L'Adolescence clémentine* parue dans les *Œuvres* de Marot dix ans plus tôt, où quatorze ballades (treize seulement lors de la première publication du recueil²) précèdent un chant royal³. Dans ces chapitres, les exemples de Sébilllet proviennent exclusivement des œuvres du poète de Cahors, avec le risque, parfois, de présenter comme une norme des spécificités marotiques significatives. Le poéticien offre une réflexion sur ces genres pratiqués par Marot, tel qu'il les comprend, en 1548, d'après les *Œuvres* de 1538 : il est commode, pour un lecteur moderne, de se référer à Sébilllet pour déterminer comment les formes poétiques illustrées par Marot étaient perçus à la veille du bouleversement poétique de la Renaissance que constitue le manifeste de la Pléiade (la *Deffence, et illustration de la langue française* de Joachim Du Bellay date de 1549). Mais pour précieux qu'il soit, le regard rétrospectif de Sébilllet⁴ ne saurait renseigner sur la façon dont Marot lui-même concevait les genres de la ballade et du chant royal lorsqu'il a écrit ses poèmes, sur les pratiques dont il hérite et sur ses éventuelles inflexions⁵. En effet, l'*Art poétique François* ne succède que de dix ans aux *Œuvres* de Marot, mais l'écart devient bien plus important si l'on considère que les ballades et le chant royal de *L'Adolescence clémentine* furent peu ou prou rédigés entre 1515 et 1527. De quels modèles poétiques et théoriques Marot disposait-il alors, dont Sébilllet ne tient plus nécessairement compte ? En quoi ces modèles déterminent-ils la forme des poèmes de *L'Adolescence*, les thèmes abordés et leur disposition dans la section ?

En parcourant les recueils de ballades et de chants royaux, depuis la naissance de ces genres, au XIII^e siècle, jusqu'au début du XVI^e siècle, ainsi qu'en examinant les arts de seconde rhétorique qui ont accompagné ces productions, nous tenterons de comprendre comment Marot conçoit ses ballades et son chant royal durant ses années d'apprentissage et comment il met en scène et rend symbolique son héritage et ses appropriations, d'une façon que Sébilllet ne perçoit pas toujours à sa juste mesure. Pour ce faire, nous reviendrons tout d'abord sur l'histoire de ces genres, dont la composition de la section garde la mémoire, du point de vue des thèmes abordés. Ensuite, nous détaillerons quelques caractéristiques formelles de la ballade et du chant royal chez Marot, non seulement pour comprendre leur association en une seule section, mais aussi pour évaluer les jeux de variation autour d'une forme circulaire, que Sébilllet, encore, ne peut décrire comme fixe⁶.

¹ Sébilllet, *Art poétique François*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le livre de poche, 1990, chapitres II, 4 et II, 5, p. 115-122.

² La ballade XIV « Contre celle qui fut S'Amye » n'apparaît pas encore dans *L'Adolescence clémentine* de 1532. Toutes nos références aux poèmes de Marot seront tirées de l'édition de G. Defaux : *Œuvres poétiques*, Paris, Bordas, 1990, désormais abrégée en *OP1*.

³ Ils figurent dans une même section dès *L'Adolescence clémentine* de 1532 (Paris, G. Tory pour P. Roffet, août 1532). Même si les titres courants distinguent les « ballades » et le « Chant royal », celui-ci se termine par la mention « Icy finissent les ballades » (f. lviii r^o).

⁴ Pour M. Gally, c'est le propre d'un art poétique que de venir « après », afin de donner une cohérence et de légitimer une production poétique : « Archéologie des arts poétiques français », *Nouvelle revue du seizième siècle*, 18/1, 2000, p. 9-23. L'ensemble de ce numéro est consacré aux arts poétiques ; voir également le propos liminaire d'I. Pantin sur le statut des arts poétiques par rapport à la poésie que leurs auteurs promeuvent (p. 7-8).

⁵ P. Chiron, dans son article « Les politiques de réédition et la question des genres : l'exemple de l'épigramme chez Clément Marot » (*Le Discours du livre. Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, dir. A. Arzoumanov, A. Réach-Ngô et T. Tran, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 141-153) étudie justement cet écart entre la pratique de l'épigramme, héritée des Rhétoriciens, telle qu'elle apparaît dans la première édition de *L'Adolescence clémentine*, et celle que Marot met en œuvre en 1538, tournée vers le genre moderne de l'épigramme et ainsi théorisée par Sébilllet.

⁶ Par exemple, « le nombre des vers en chaque couplet est mis en l'arbitre du Poète » (p. 115).

I- Les « matières » de la ballade : « le temps empireur de toutes choses » ?

1/ La naissance du genre et son essor

Pour Sébillet, contrairement à l'épigramme, au sonnet ou au rondeau qu'il vient d'évoquer, la ballade est un genre propre à traiter les matières nobles, à chanter les rois terrestres ou célestes :

La Ballade est Poème plus grave que nesun des précédents, pource que de son origine s'adressait aux Princes, et ne traitait que matières graves et dignes de l'oreille d'un roi. Avec le temps empireur de toutes choses, les Poètes Français l'ont adaptée à matières plus légères et facétieuses, en sorte qu'aujourd'hui la matière de la Ballade est toute telle qu'il plaît à celui qui en est auteur. Si est-elle néanmoins moins propre à facéties et légèretés. (p. 115)

Si des ballades du XVI^e siècle abordent parfois d'autres sujets que les propos graves attendus, sur un ton léger voire comique, ce serait donc en raison d'une dégradation du genre au fil du temps. De prime abord, la composition de la section des ballades de Marot va à l'encontre de cet abaissement d'un genre noble. En effet, comme l'a d'abord remarqué G. Defaux (*OP1*, p. 514) et comme l'ont ensuite commenté J. Vignes, C. Blum et F. Bauer⁷, la section des ballades de *L'Adolescence clémentine* se présente en trois parties, qui traitent tour à tour de l'« amour » et des « choses mondaines » (ballades I à IV, voire VI), de la « politique » et la « guerre » (ballades V à X), et enfin de la « religion » et la « foi » (ballades XI à XIV et chant royal). Aux sujets courtois, personnels ou comiques des premières compositions succèdent donc des thèmes plus graves, touchant le royaume et la communauté des chrétiens, comme si le parcours des ballades de Marot ramenait le genre à sa vocation première.

Mais l'origine de la ballade, au XIII^e siècle, ne correspond pas exactement à ce qu'affirme Sébillet. D. Poirion⁸ explique que ce genre est à sa naissance lyrique, consacré à l'amour courtois, ce qu'illustre Guillaume de Machaut. Le chant royal, qui naît également au XIII^e siècle, se décline en « amoureuse », « serventois », « sottie chanson » ou « pastourelle » : il se prête d'abord à des sujets courtois, ainsi qu'à leur transposition religieuse ou parodique. Il intègre une dimension politique et morale avec Jean Froissart et Eustache Deschamps au XIV^e siècle. Il en va de même pour la ballade, d'abord restreinte à l'expression lyrique de l'amour : entre la génération de Machaut et celle de son disciple Deschamps, la ballade courtoise s'ouvre à d'autres thèmes, historiques, moraux ou quotidiens, qui relevaient au XIII^e siècle du dit⁹. Cette ouverture correspond à l'autonomisation du texte lyrique, qui ne s'accompagne plus de mélodie : alors que Machaut mettait en musique ses ballades, Deschamps ne s'en soucie plus, et affirme même dans *l'Art de dictier* la précellence de la musique naturelle, celle des mots, sur la musique artificielle, produite par des instruments.

L'organisation des ballades de Marot, qui semblait aller à rebours de la chronologie perçue par Sébillet, est donc en réalité conforme à l'évolution du genre depuis le XIII^e siècle. Les ballades I, IV et V

⁷ J. Vignes, « "En belle forme de livre" : la composition de *L'Adolescence clémentine* », *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, n° 7, 1996, p. 79-86 ; C. Blum, « "L'ordre de mes livres". Les Ballades dans *L'Adolescence Clémentine* de Marot », dans *Désirs et plaisirs du livre. Hommage à Robert Kopp*, éd. R. Bollhalder Mayer, O. Millet et A. Vanoncini, Paris, Champion, 2004, p. 69-80 ; F. Bauer, « Ballades clémentines : l'ordre du sens », *En relisant L'Adolescence clémentine. Actes de la journée d'étude du 24 novembre 2006 organisée par Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes*, dans *Cahiers Textuels*, éd. J. Vignes, n° 30, 2007, p. 137-152.

⁸ D. Poirion, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, chapitre IX « Chant royal et ballade : une structure rayonnante », p. 361-395. Voir aussi H. Heger, « La Ballade et le Chant royal », *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII/1 : *La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, dir. D. Poirion, Heidelberg, Carl Winter, 1988, p. 59-69 et L. Stewart, « The chant royal, a study of the evolution of a genre », *Romania*, 96, 1975, p. 481-496, même si elle passe rapidement sur les Puy et les Rhétoriciens, dont les pratiques sont pourtant déterminantes chez Marot.

⁹ C. Thiry, « Eustache Deschamps, ou le changement dans la (fausse) continuité lyrique », *Convergences médiévales : épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éd. N. Henrard, P. Moreno, M. Thiry-Stassin, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 511-526.

évoquent justement des thèmes courtois, tandis que la ballade IV « De soy mesme, du temps qu'il apprenait à écrire au Palais à Paris » garde le souvenir de l'origine musicale des ballades, en interpellant des « Musiciens à la voix argentine » (v. 1) avant de présenter le poète lui-même comme un chanteur (« Je chanteray plus haut qu'une bucine », v. 3) reprenant une chanson connue (« Hélas si j'ay mon joly temps perdu », v. 4). La partie suivante, consacrée à la vie de courtisan de Marot, entérine le développement de la ballade au XIV^e siècle, en abordant les thèmes politiques et moraux qui étaient apparus chez le poète de cour Deschamps.

Parallèlement aux pratiques courtoises de la ballade et du chant royal, ces genres sont abondamment illustrés dans les productions des Puy, les concours poétiques organisés par les bourgeois des villes. Célébrant l'amour, le mois de mai, la passion du Christ ou encore la Vierge, ces Puy, essentiellement normands, sont *a priori* ouverts à une variété de sujets, mais le plus prestigieux, à Rouen, est consacré à la Vierge. Or, à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, ce sont dans ces Puy normands que ballades et chants royaux sont le plus pratiqués et rayonnent¹⁰ : la section de Marot s'achève précisément (du moins en 1532, avant que ne soit insérée la pièce « Contre celle qui fut S'Amye ») avec la ballade XIII « De la Passion nostre Seigneur Jesuchrist », composée pour le Puy de la Passion, ainsi qu'avec le « Chant Royal de la Conception Nostre Dame », avec lequel Marot a concouru au puy marial de Rouen en 1521. Leur gravité encomiastique est considérée comme la norme par Sébillet, qui met les autres sujets de la ballade sur le compte d'une dégradation dont il serait le contemporain. Commentant la section de Marot, il ne se situe pas sur la même échelle chronologique que le poète qui l'a conçue.

2/ Recueillir les ballades

En somme, Marot organise sa section de ballades (chant royal inclus) comme s'organiserait une anthologie qui illustrerait ces genres des origines à la Renaissance. Mais le poète de Cahors superpose cette grande histoire à sa genèse de poète, en liant les différentes pièces de sa section par un fil pseudo-biographique. Il évoque d'abord sa jeunesse auprès de compagnies théâtrales (ballades I et II) et son apprentissage de l'écriture à Paris (IV). Puis il parvient au service des grands : il y accède, nous fait-il croire, au moyen d'une ballade adressée à la duchesse d'Alençon¹¹, sœur de François I^{er} (V). Il retrace alors les temps forts de la politique du royaume, qui comprend la naissance du Dauphin en 1518 (VII), la tentative de conciliation avec les Anglais au camp du Drap d'Or en 1520 (VIII), l'expédition contre Charles Quint, dans le Hainaut, en 1521 (IX) et la paix qui suivit la victoire des troupes françaises à la fin de la même année (X). Enfin, quittant la sphère nationale, Marot se fait la voix de la chrétienté en célébrant le Christ dans les ballades XI à XIII, et la Vierge dans le chant royal. La ballade XIV « Contre celle qui fut s'Amye », dont le thème amoureux justifierait *a priori* une place parmi les premières ballades, rappelle l'engagement personnel du poète pour l'évangélisme, qui lui vaut la prison, et fait ainsi une synthèse de la section. De même, l'adresse du chant royal au maître en la matière, Guillaume Cretin, plusieurs fois récompensé au Puy de Rouen (notamment en 1520), joint le fil de la formation du

¹⁰ Sur les concours des Puy, leur organisation et l'analyse des genres pratiqués, voir G. Gros, *Le poète, la Vierge et le prince du Puy : étude sur les puy marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992, ainsi que *Le Poème du puy marial : Étude sur le serventois et le chant royal du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1996 ; D. Hüe, *La Poésie palinodique à Rouen (1486-1550)*, Paris, Champion, 2002 et enfin *Première poésie française de la Renaissance : autour des Puy poétiques normands. Actes du colloque international organisé par le CEREDI (Université de Rouen) 30 septembre-2 octobre 1999*, éd. J.-C. Arnould et T. Mantovani, Paris, Champion, 2003.

¹¹ G. Berthon, dans *L'Intention du poète. Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 102 et 436-437, explique comment cette ballade, composée en 1528 et initialement adressée au comte d'Étampes, a été en partie réécrite pour trouver sa place dans *L'Adolescence clémentine*, illustrant une entrée au service de Marguerite d'Alençon d'autant plus triomphale qu'elle semble badine et facile.

jeune poète à celui de la célébration chrétienne. Une telle organisation narrative des ballades doit encore beaucoup aux poètes du siècle précédant Marot.

La ballade est un genre relativement bref, circulaire, articulé autour d'un refrain, et donc peu propice à la narration. Pourtant, dès la fin du XIV^e siècle et au XV^e siècle, des recueils regroupent les poèmes en séries, dans lesquelles l'unité du poème est subsumée à l'organisation d'ensemble et à l'histoire – courtoise ou personnelle – qui est racontée. C'est le cas, par exemple, du *Livre des cent ballades*, œuvre collective composée autour du sénéchal d'Eu, qui raconte l'histoire d'un jeune homme amoureux recevant d'abord des conseils d'un vieux chevalier l'invitant à la fidélité en amour, puis d'une femme prônant l'inconstance comme source de joie. Christine de Pizan est également auteure de plusieurs séries de ballades. Dans les *Cent ballades d'Amant et de dame*, le lecteur découvre une histoire d'amour entre un homme et une femme qui s'échangent des poèmes. Dans les *Cent ballades*, la poétesse réunit cette fois des pièces traitant de sujets variés, mais les poèmes VI à XLIX forment une série narrative, évoquant la perte d'un ami mort puis une nouvelle histoire d'amour : Christine de Pizan, elle-même veuve, se défend dans la ballade L de toute interprétation autobiographique de cette narration courtoise. Charles d'Orléans, en revanche, ne récuse pas ce type de lecture dans sa propre œuvre : le manuscrit 25458 de la BNF, contenant ses ballades, devient au fil des textes un véritable journal de bord, moyen d'expression personnelle mais aussi témoin des activités culturelles de sa cour, puisque les poètes de passage sont invités à apporter leur contribution¹². Dans son œuvre, la succession des thèmes amoureux et moraux, le fil personnel reliant des pièces composées au fur et à mesure et retraçant l'avènement d'une écriture¹³ font écho à l'organisation de la section des ballades de *L'Adolescence clémentine*. Marot organise en effet ses poèmes comme un journal personnel retraçant sa genèse de poète en même temps que celle du genre qu'il pratique, où chaque pièce se tient par sa cohérence interne, se comprend d'après l'occasion qui l'a fait naître, mais aussi en fonction de l'organisation générale de la section à laquelle elle participe¹⁴.

3/ Pratiques de l'envoi

Sébillot ne s'intéresse guère aux subtilités de la composition de la section des ballades et du chant royal, alors même qu'il en perçoit des éléments structurants. Il en va ainsi du traitement de l'envoi des ballades et du chant royal. L'envoi doit sa source, rappelle H. Heger¹⁵, dans la *tornada* des anciens poèmes courtois : il sert à adresser le poème à une dame, un prince ou un ami. Sa présence dans les ballades, poèmes fréquemment échangés, rapproche le genre de l'épître en vers : c'est la raison pour laquelle la présence de l'envoi est plus précoce dans les milieux de cour¹⁶. Chez Christine de Pizan, l'envoi correspond à une véritable adresse, soulignant la fonction de communication de la ballade¹⁷.

¹² Les plus célèbres d'entre elles portent sur le concours de Blois, et commencent par le vers « Je meurs de soif auprès de la fontaine » (Charles d'Orléans, *Poésies*, t. 1, éd. P. Champion, Paris, Champion, 2010, p. 156 et 192-203).

¹³ J.-C. Mühlthaler a commenté ce point dans « "J'ayme qui m'ayme" : intertextualité, polyphonie et subjectivité dans les rondeaux de Charles d'Orléans », *Romania*, 114, 1996, p. 413-444.

¹⁴ Lorsque Marot édite le *Testament* de Villon, qui comprend des ballades insérées, il les traite à l'inverse des ballades indépendantes de son propre recueil : alors que leur compréhension est intimement liée à la trame du *Testament*, Marot leur confère un titre et encourage ainsi une lecture autonome de ces pièces, outre celle initialement prévue par leur auteur. Sur ce geste, voir J. Cerquiglini-Toulet, « Clément Marot et la critique littéraire et textuelle : du bien renommé au mal imprimé Villon », *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996. Actes du colloque international de Cahors en Quercy*, 1996, éd. G. Defaux et M. Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 157-164, repris et remanié dans « Marot et Villon », *Villon et ses lecteurs*, éd. M. Freeman et J. Dérens, Paris, Champion, 2005, ainsi que B. Degott, « Villon et la ballade », *Villon entre mythe et poésie. Actes du colloque organisé les 15, 16 et 17 décembre 2006 à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris par Michael Freeman, Jean Dérens et Jean Dufournet*, éd. J. Dufournet et M. Faure, Paris, Champion, 2011, p. 91-103.

¹⁵ « La Ballade et le Chant royal », art. cité.

¹⁶ Voir D. Poirion (*Le Poète et le Prince*, *op. cit.*, p. 368) et C. Dauphant (*La Poétique des œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr. 840). Composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015, p. 320).

¹⁷ Voir S. Bagoly, « Christine de Pizan et l'art de "dictier" ballades », *Le Moyen Âge*, 92-1, 1986, p. 41-67.

Mais au XV^e siècle, cette adresse perd de son sens et n'est souvent plus que l'interpellation d'un « Prince » parfois inexistant. Dans les Puys, cette adresse demeure motivée par la volonté d'expliquer le sens de la ballade ou du chant royal au « Prince du Puy » chargé de départager les concurrents. Entre cet usage systématique des Puys et la perte de la dimension épistolaire de la ballade à la cour, le devenir de l'envoi au prince n'est plus que celui d'une règle que les traités de rhétorique seconde rappellent sans justifier. Dans ses ballades, Marot revient pourtant à un usage plus lointain : ses pièces ne sont pas systématiquement adressées à des princes et celles qui présentent un envoi sont réellement destinées aux « Princes » en question. G. Defaux (*OP1*, p. 514) a ainsi déjà remarqué que la tripartition de la section des ballades se retrouve dans les envois, tour à tour adressés au « Prince d'Amours » (I, III et IV), au « Prince marin » (VII) ou aux « Princes rempliz de hault loz meritoire » (VIII), et enfin au « Prince devot » ou « chrestien » (XI et XII). L'ensemble de ces « Princes » sont caractérisés, ce qui n'est pas le cas de celui, tout conventionnel, de l'envoi du chant royal. Marot surenchérit d'ailleurs dans la spécificité des destinataires visés par ses ballades, en transformant le « prince » en « Princesse de Vertu remplie » lorsqu'il s'adresse à Marguerite d'Alençon dans la ballade V, à la charnière des parties courtoise et politique, ou en déclinant les princes « François », « Espagnol », « aux Angloys » et « du Ciel » dans la ballade X, illustrant la transition entre les parties politique et religieuse des ballades. Sébilllet est sensible à ces déclinaisons de l'envoi, quand il explique qu'il se compose en fonction du destinataire : « L'envoi commence quasi toujours par ce mot, Prince, si la ballade dresse à homme : et par Princesse, si à femme » (p. 114). Mais sa fine observation formelle des ballades marotiques ne s'accompagne guère de recul sur l'origine et les implications esthétiques de cette pratique.

En effet, cette remotivation de l'envoi informe la section toute entière, puisque le chant royal couronnant la section est lui-même « envoy[é] » à Guillaume Cretin, accompagné d'un huitain, comme cela figure dans le titre complet¹⁸. Ce huitain liminaire est entièrement consacré au destinataire du poème, alors que les vers qui accompagnaient parfois les chants royaux, dans les Puys, servaient normalement à présenter le poème au jury : ici l'*excusatio* en rimes équivoquées sonne comme un hommage au savoir-faire technique du grand poète. Dans ce chant royal, l'envoi est en quelque sorte déplacé de la dernière strophe aux vers liminaires, et fait de tout le poème une épître¹⁹. Une telle organisation de la section des ballades, s'achevant sur un poème faisant office d'envoi, n'est pas non plus sans précédents : C. Dauphant et S. Lefèvre²⁰ évoquent par exemple le *Songe de la Thoison d'or* de Michault Taillevent ou *Le Livre des cent ballades*, au terme duquel des lecteurs-poètes sont invités à formuler leurs conseils au jeune homme amoureux. Chez Marot, cependant, l'envoi au terme de la section n'est pas un appel aux successeurs mais un hommage au prédécesseur et maître, véritable « Prince » jugeant de la qualité du poème ; il manifeste un retour aux sources, une circularité qui convient encore à la forme des ballades.

Fidèle lecteur des poètes récents et lointains, Marot organise donc une section qui reconstruit à la fois son parcours de poète et l'histoire du genre – déjà trop lointaine pour Sébilllet, qui n'en reste pas moins un lecteur attentif à certains éléments structurants. Mais cette logique thématique, soigneusement tissée, n'efface pas les variations formelles (des strophes et des mètres) entre les ballades ainsi qu'avec le chant royal. Comment Sébilllet rend-il compte de cette diversité au sein d'une même section ? Quelle est la part d'imitation et d'innovation de Marot dans cette variété formelle ?

¹⁸ « Chant Royal de la conception Nostre Dame, que Maistre Guillaume Cretin voulut avoir de l'Auteur : lequel luy envoya avecques ce huitain ».

¹⁹ Il y a peut-être aussi un souvenir de Villon, qui écrit une ballade de prière à la Vierge « a la requeste de sa mere » (*Lais, Testament, Poésies diverses*, éd. J.-C. Mühlethaler, Paris, Champion, 2004, p. 134-136).

²⁰ Respectivement dans *La poésie des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 322-323 et dans « De la naissance du chant à l'envoi », *Chanson pouvez aller par tout le monde. Recherches sur la mémoire et l'oubli dans le chant médiéval en hommage à Michel Zink*, dir. A. M. Barbi et C. Galderisi, Orléans, Paradigme, 2001, p. 67-81.

II- « Un genre fixe mais non figé²¹ » : variations marotiques autour de la ballade

1/ Formes de la ballade et du chant royal

Même si Sébillet distingue les chapitres consacrés à l'un et à l'autre genre, il affirme que le chant royal n'est « autre chose qu'une Ballade surmontant la Ballade commune en nombre de couplets, et en gravité de matière » (p. 118). Le chant royal est une sous-catégorie de la ballade, ce que l'unique section de Marot reflète bien. Mais Sébillet suggère que c'est une matière plus grave qui contraint le poète à porter au nombre de cinq les strophes de sa ballade : il est effectivement aisé de concevoir que les développements allégoriques et dialectiques qu'il décrit ensuite requièrent cinq strophes au lieu des trois strophes de la ballade. Il est vrai que la naissance de ces genres lyriques et leur évolution croisée entérinent ce rapprochement – mais sur un plan formel.

En effet, la chanson que Nicole de Margival appelle pour la première fois « royale » au XIII^e siècle est un poème de cinq strophes avec envoi, sans refrain. Parallèlement, la ballade naît de la chanson lyrique à refrain et se caractérise par trois strophes avec refrain, sans envoi. Au siècle suivant, les genres échangent peu à peu leurs caractéristiques : tandis que le chant royal se dote d'un refrain, la ballade commence à présenter un envoi. Le nombre et la mesure des vers dans les strophes restent extrêmement variables²². Des ballades comportent parfois quatre strophes ou plus, certains chants royaux sont appelés « ballades » dans les manuscrits : la ballade est alors perçue comme un genre englobant la sous-catégorie du chant royal. Alors que Sébillet distingue les chapitres consacrés à la ballade et au chant royal, Marot crée une section unique, conforme à l'idée que les poètes se faisaient de ces genres au XIV^e siècle.

Toutefois, les ballades de Marot présentent toutes trois strophes avec refrain et s'achèvent par un envoi de la taille d'une demi strophe. Or ce modèle est encore loin de prévaloir dans les œuvres des poètes médiévaux. Deschamps appelle « ballade » des poèmes de trois à cinq strophes, souvent sans envoi, parfois même sans refrain. Dans les *Cent ballades* de Christine de Pizan, en fonction des manuscrits, quinze à dix-huit ballades seulement s'achèvent par un envoi et l'une d'entre elles a quatre strophes. Chez Charles d'Orléans, les ballades les plus anciennes sont régulièrement dépourvues d'envoi. Dans les quelques « ballades » repérées par Marot dans le *Testament* de Villon, l'une est « double » et comporte six strophes avec envoi, tandis qu'une « complainte » est en fait une ballade à quatre strophes avec refrain²³. Enfin, des anthologies poétiques plus récentes, telles que *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique* (Paris, A. Vérard, 1501) reprennent parfois des ballades très anciennes (de Machaut à Villon) et perpétuent une extrême liberté formelle dans les pièces intitulées « ballades », qui présentent deux à six strophes, n'ayant pas systématiquement de refrain ou d'envoi²⁴. Ce n'est donc plus dans ce type de production, au tournant du XV^e et du XVI^e siècle, qu'il faut rechercher les modèles des ballades globalement régulières de Marot, que décrira Sébillet.

2/ L'influence des Puys

Durant cette période de transition, deux traditions poétiques donnent à lire des ballades et chants royaux conformes à la pratique qui sera celle de Marot, toutes deux situées dans le nord de la France : dans les manuscrits palinodiques et chez les Rhétoriqueurs. En effet, les formes de la ballade et du

²¹ Titre emprunté à C. Dauphant, *ibid.*, p. 355.

²² Voir les relevés de C. Dauphant (*ibid.*) et de D. Poirion (*Le Poète et le Prince, op. cit.*).

²³ Villon, *Lais, Testament, Poésies diverses, op. cit.*, p. 318-320 et 308-310.

²⁴ M.-R. Jung en détaille la composition dans « La Ballade à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle : agonie ou reviviscence ? », *Poétique en transition : Entre Moyen Âge et Renaissance*, éd. J.-C. Mühlethaler et J. Cerquiglini-Toulet, numéro spécial d'*Études de Lettres*, 4, 2002, p. 23-41.

chant royal se fixent (et par là se distinguent plus clairement) dans les différents Puy où elles sont pratiquées : les concurrents sont invités à respecter des critères formels définis à l'avance, lesquels valorisent la plus grande rigueur, même si dans les faits celle-ci n'est pas toujours respectée²⁵. Ainsi, la plupart des traités de rhétorique seconde, du *Doctrinal de rhétorique seconde* de Baudet Herenc (1432) au *Grant et vrai art de pleine rhétorique* de Fabri (1521) décrivent ballades et chants royaux à partir des pratiques en vigueur dans les Puy, desquels ils tirent leurs exemples²⁶. Sébillet hérite donc de leurs descriptions, qu'il amende parfois sur le modèle de Marot. Sans exclure d'autres types de ballades, Baudet Herenc préconise une composition, en plus de l'envoi, de trois strophes carrées et comportant de préférence onze vers²⁷ (donc des décasyllabes où la rime du refrain est féminine). *L'Instructif de seconde rhétorique* (écrit vers 1460 et publié en 1501) réitère ces préceptes, en vers, et précise par l'exemple le schéma des rimes à adopter dans les strophes : quelle que soit leur taille, elles commencent et s'achèvent par des rimes croisées²⁸. Les strophes sont unissonnantes, c'est-à-dire qu'elles reproduisent les mêmes rimes ; celles de l'envoi, plus court, sont reprises de la fin des strophes de la ballade ou du chant royal – qu'il nomme « campus regalibus²⁹ », ou « champ royal », pour mettre en valeur l'aspect de compétition, comme en champ clos, désormais associé à cette forme. Fabri reprend cette orthographe et l'ensemble de ces éléments en 1521 et ajoute des critères stylistiques destinés à aider les futurs concurrents des Puy. Il précise néanmoins que les chants royaux sont faits de onzains tandis que les ballades, à proprement parler, doivent avoir des strophes carrées de huit vers : derrière ce précepte, on perçoit la préséance du chant royal, dont la gravité désormais associée au genre s'accommode de strophes de plus grande ampleur, tandis que la ballade, moins exclusivement réservée aux Puy, dispose de strophes et de vers plus brefs, à la mesure de sujets éventuellement plus légers³⁰.

Concurrent des Puy rouennais comme son père Jean, Clément Marot ne peut ignorer ni les poèmes des participants, recueillis dans des manuscrits, ni les préconisations formelles figurant sur les affiches annonçant les concours et entérinées par les traités de rhétorique seconde. De fait, ses ballades comportent des strophes de huit à douze vers décasyllabiques ou octosyllabiques (pour les plus légères : « D'ung qu'on appelloit frere Lubin », « A ma Dame la Duchesse d'Alençon », « D'ung Amant ferme en son amour, quelcque rigueur que sa dame luy fasse » et « Contre celle qui fut S'Amye »). Dans la dernière ballade, le choix de l'octosyllabe désamorce la gravité de l'accusation d'hérésie proférée par l'inconstante Ysabeau, pour n'en faire qu'un règlement de comptes entre anciens amants.

Mais Marot ne respecte pas le principe de la carrure dans six ballades et dans le chant royal. Sébillet n'évoque pas ce précepte, parce que ce critère est trop peu essentiel à la définition des genres de la ballade et du chant royal, mais aussi sans doute parce qu'il ne le perçoit pas dans les poèmes de Marot. En outre, la plupart des strophes non carrées relevées chez Marot sont soit des onzains décasyllabiques dont la rime du refrain est masculine (ballade XI et chant royal), soit des dizains décasyllabiques mais dont la rime du refrain est féminine (ballades X, XII et XIII). Ces poèmes n'étant pas destinés à être mis en musique mais seulement à être lus, il semble que le genre de la rime du refrain (qui ajoute ou non une rime supplémentaire au vers, élément crucial pour les compositeurs) perd en importance. Certaines

²⁵ D. Hüe (*La Poésie palinodique à Rouen, op. cit.*, p. 897-903) explique que les poéticiens sont bien plus rigoureux quant à la carrure des strophes que les participants des Puy.

²⁶ Dans « Pierre Fabri et la poétique des puy dans le second livre du *Grand et vrai art de pleine rhétorique* » (*Nouvelle Revue du seizième siècle*, 18/1, 2000, p. 41-54), T. Mantovani étudie la position ambivalente de Fabri, à la fois descriptive et prescriptive, dans un traité de poétique qui est aussi conçu comme une promotion du chant royal, forme reine du Puy de Rouen.

²⁷ *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, E. Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902, p. 104-198, ici p. 179-185.

²⁸ J.-C. Monferran (dir.), *La Muse et le compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 13-194, ici p. 109.

²⁹ *Ibid.*, p. 113.

³⁰ P. Le Fèvre, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, éd. A. Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [Rouen, 1889-1890], p. 85-94 et 99-101.

pièces présentées aux Puy, explique F. Rouget³¹, estompent même la distinction des rimes masculines et féminines en jouant de l'assonance dans leur alternance, par souci d'harmonie : on retrouve cette pratique chez Marot dans les ballades V et X, où les rimes en « -is » alternent respectivement avec celles en « -ie » et celles « -ir » avec celles en « -ire³² ».

Enfin, il est une ballade dont les strophes ne sont pas unissonnantes : « Le cry du jeu de l'Empire d'Orléans ». Cette irrégularité s'explique peut-être par la nature de « cri » de la ballade, loin de son origine musicale déjà commentée. En outre, en la plaçant au deuxième rang de la section de *L'Adolescence clémentine*, Marot suggère qu'elle fut composée en grande jeunesse, avant qu'il n'apprenne à écrire, pour paraphraser le titre de la quatrième ballade. Il recueille ainsi une pièce irrégulière pour que le lecteur puisse mesurer le chemin parcouru entre ses premiers essais et les chefs-d'œuvre des fins de sections³³.

3/ Les Rhétoriciens et les recherches formelles

Les Rhétoriciens ont aussi composé ballades et chants royaux au tournant du XV^e et du XVI^e siècle. Nul doute que Marot connaissait les ballades de Jean Molinet, d'André de La Vigne ou de son père Jean : il en reproduit la forme désormais stabilisée en trois strophes avec envoi. Ce *corpus* a en outre inspiré à Marot certaines recherches formelles pour ses ballades. Par exemple, si la pièce « Du jour de Noël » provient effectivement d'une chanson présentant les mêmes rimes rauques³⁴, dans son anthologie de ballades et de chants royaux, J. Roubaud suggère d'autres intertextes possibles : dans le manuscrit du cardinal de Rohan, « Se je porte en ma devise cohac », ou encore chez La Vigne avec la ballade intitulée « Sathan s'adresse aux diables », toutes deux composées de rimes rauques uniquement³⁵. Sébillot décrit certains de ces raffinements formels, mais sans en comprendre l'origine.

Marot semble en effet avoir été un lecteur attentif de *l'Art de rhétorique* de Molinet, composé entre 1482 et 1493 et régulièrement réédité jusqu'en 1530, dans lequel le poète bourguignon reprend les préceptes précédemment évoqués, réitère sa préférence pour la carrure des strophes et détaille le schéma des rimes des strophes de la ballade et du chant royal que Marot respecte ensuite. Mais le cas de la « balade balladant³⁶ » précise la filiation entre ces deux poètes. Alors que dans les anonymes *Règles de la seconde rhétorique* (entre 1411 et 1432), l'adjectif « balladant » ne renvoyait à aucune forme particulière, dans son *Art de rhétorique*, Molinet la décrit spécifiquement : « Autres dient qu'elle est de dix et de xj sillabes et est batelee à la iii^e sillabe en certaines lignes » (p. 243). En d'autres termes, la « balade balladant » est une ballade comportant des rimes batelées, ce que Molinet confirme par l'exemple d'une pièce réalisée pour un Puy. Or cette description caractérise également la ballade VII de Marot, « De la naissance de Monseigneur le Daulphin », dont chacune des strophes fait régulièrement revenir le son [meR] à la rime et à l'hémistiche. Seul Fabri, à notre connaissance³⁷, décrit après Molinet ce type de

³¹ F. Rouget, « Une forme reine des puy poétiques : la ballade », *Première poésie française de la Renaissance, op. cit.*, p. 329-346.

³² L'effet est d'autant plus remarquable dans la ballade V, composée de huitains et qui ne comporte donc que trois rimes différentes. Quant à la ballade X, les deux autres rimes des dizains sont « -yer » et « -oire », poursuivant l'harmonie autour du son [R].

³³ Voir M. Huchon, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », *Le Génie de la langue française autour de Marot et La Fontaine*, éd. J.-C. Monferran, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997, p. 53-71 : à chaque fin de section son point d'orgue aux limites du genre.

³⁴ Le titre de la ballade dans *L'Adolescence clémentine* de 1532 est explicite : « Noel en forme de Ballade, sur le chant, I ay veu le temps de iestoye a bazac » (f. liiij r^o).

³⁵ J. Roubaud, *La Ballade et le chant royal*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 171-172 et 176-177. Cette ballade du manuscrit du cardinal de Rohan figure également dans *La Chasse et le Depart d'Amours* (Paris, Vêrard, 1509, f. Q ii v^o), recueil faussement attribué à Octovien de Saint-Gelais.

³⁶ *La Muse et le compas, op. cit.*, p. 243.

³⁷ Il y a également un anonyme *Art et science de rhétorique* de 1524-1525, qui est en fait une réécriture de Molinet (*Recueil d'Arts de seconde rhétorique, op. cit.*, p. 298).

ballade « balladant », tout en précisant que cette appellation est d'origine picarde³⁸. Quant à Sébillet, il cite la ballade VII de Marot à la fois dans le chapitre sur les ballades et dans celui traitant des rimes batelées (p. 116-117 et 153) : attentif à la virtuosité de ce poème, il ne l'identifie plus comme une forme spécifique de ballade.

En revanche, Sébillet considère la ballade « D'ung qu'on appelloit frere Lubin » comme une forme de ballade particulière, parce qu'elle comporte deux refrains (« Frere Lubin le fera bien » et « Frere Lubin ne le peult faire », aux quatrième et huitième vers des huitains) :

Tu trouveras d'autres Ballades à double refrain, l'un répété au milieu du couplet, et l'autre à la fin : comme en la Ballade de Marot à Frère Lubin : et cette manière de refrain double, est autant rare que plaisante. (p. 117)

Nous n'avons effectivement pas trouvé d'exemples de ce type ailleurs que chez Marot. Toutefois *L'Instructif de seconde rhétorique* mentionne également le « double refrain », à propos des chants royaux :

Item, aucuns par forme magnifique
Font en telz dictz de leur forme sequence,
Double refrain par forme d'eloquence [...].

Il est possible que l'Infortuné évoque ici les chants royaux présentant des refrains sur deux vers consécutifs, dont les manuscrits palinodiques fournissent des exemples. Sébillet, qui emploie également l'expression « double refrain », essaie-t-il de normaliser une innovation de Marot (le refrain intermédiaire) en lui transposant un principe de composition déjà observé³⁹ (le refrain final sur deux vers) ? Même si le poéticien est sensible à certains raffinements formels de Marot, en occultant la production de ballades, de chants royaux et de traités de rhétorique seconde au tournant des XV^e et XVI^e siècles, il ne peut guère mesurer la part d'imitation et d'innovation du poète de Cahors, qui apparaît pourtant comme un disciple assidu et, par là-même, créatif.

En somme, les ballades et le chant royal de Marot sont riches de toutes les pratiques qui se sont accumulées au cours des siècles. En quinze poèmes savamment organisés⁴⁰, Marot se dresse comme une figure éminente de l'histoire de ces genres, incarnant leur épaisseur temporelle : paradoxalement, son entreprise finit par rendre cette histoire invisible à un lecteur admiratif tel que Sébillet.

³⁸ *Le grand et vrai art de pleine rhétorique, op. cit.*, p. 92.

³⁹ Sébillet procède de cette façon avec le rondeau parfait, qu'il décrit (imparfaitement) comme une surenchère du rondeau double, un rondeau « redoublé », alors que c'est un hapax, une forme que seuls les Marot père et fils ont brièvement pratiquée (p. 113-114).

⁴⁰ Quelques ballades et chants royaux apparaissent encore dans *La Suite*, mais ils sont dissimulés parmi les élégies ou dans une section de « Chants divers », aux côtés de pièces lyriques de forme non fixe.