



HAL
open science

TRISTAN ET CLÉMENT : PORTRAIT DU POÈTE EN AUTEUR

Véronique Adam

► **To cite this version:**

Véronique Adam. TRISTAN ET CLÉMENT : PORTRAIT DU POÈTE EN AUTEUR. Cahiers Tristan L'Hermite, 2021, Tristan et la Poésie du XVIe, XLII, p. 133-150. 10.48611/isbn.978-2-406-12345-3.p.0133 . hal-03644081

HAL Id: hal-03644081

<https://hal.science/hal-03644081>

Submitted on 18 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

TRISTAN ET CLÉMENT : PORTRAIT DU POÈTE EN AUTEUR

La réédition des œuvres complètes de Tristan a donné l'occasion à Jean Serroy, Marc Fumaroli et Amédée Carriat de rappeler que Tristan fut aussi un modèle pour La Fontaine¹. Étonnamment, Clément Marot dont le badinage a inspiré le fabuliste², ne semble pas être relié à Tristan dans les études tristaniennes. Seul Antoine Adam suggère un écho entre Clément et Tristan, une épître au roi³, tandis que les genres poétiques de Tristan semblent hérités conjointement de la Renaissance, tels ses chansons, sonnets ou épîtres. Notre propos est d'explorer ce possible héritage marotique dans les recueils poétiques de Tristan, tant pour mettre en évidence des échos que pour observer sous un angle marotique les pièces en vers de Tristan, *Les Amours*, *La Lyre* et les *Vers Héroïques* comme les vers épars publiés à l'occasion de la publication de recueils de ses pairs et réunis par Amédée Carriat⁴. Si les deux poètes font de leurs écrits les lieux privilégiés de leur *persona*, c'est en particulier la relation qu'ils entretiennent avec leurs modèles et leur propre figure d'auteur-poète qui nous servira de biais. Cette question de l'auctorialité, l'auteur se formant en se posant ou s'opposant aux modèles, nous paraît décisive pour comprendre la teneur de l'héritage marotique : saisir ce qui passerait pour paradoxale, la rencontre d'un poète badin, Clément, avec un auteur mélancolique, Tristan. Une fois comparée la convocation de leurs modèles respectifs, leur *persona* de poète précisera leur rôle ambivalent de porte-voix ou de prête-voix. Les voix féminines achèveront cette enquête approfondie du dialogisme possible entre les deux auteurs.

L'auteur et ses auctoritates.

L'Adolescence clémentine débutée en 1514 témoigne de l'usage que Marot fait de ses modèles. Les Grands Rhétoriciens dont il est l'héritier, citent leurs autorités à l'instar des recueils *d'auctoritates*, en liste énumérative⁵, si bien qu'Homère est nommé aux côtés de Pétrarque. L'énumération des maîtres va de pair avec un modèle de simple, le berger. Quoique privé d'entrer dans le Temple d'honneur, digne héritier de l'esprit pastoral de Virgile, ce pâtre est retenu comme exemple pour le poète. Marot reprend cet usage énumératif et mêlé, faisant du berger, l'un de ses doubles. Il convoque tantôt explicitement ses autorités ensemble, tantôt plus implicitement, en les traduisant, voire en les imitant comme c'est le cas dans le premier texte liminaire de *L'Adolescence*, où il traduit une églogue de Virgile. Enfin il choisit parfois de les nommer isolément, tel Aristote dans « le Jugement de Minos⁶ » ou au travers de l'un de leurs personnages, telle la Didon de l'*Énéide*⁷ plusieurs fois retenues.

Bien souvent, Marot relie anciens et modernes, figures fictives ou référentielles, ou œuvres génériques, tel le « Temple de Cupido » où il réunit soit personnage antique (Didon virgilienne) et auteur médiéval (Jehan de Meung), soit la mention de genres lyriques et des poètes de référence :

Ovidius, maître Alain Charretier,

Pétrarque, aussi le *Roman de la Rose*,
Sont les missels, bréviaire, et psautier,
Qu'en ce saint temple on lit en rime, et prose.
Et les leçons, que chanter on y ose,
Ce sont rondeaux, ballades, virelais,
Mots à plaisir, rimes, et triolets⁸.

Le poète en reconstruisant une histoire littéraire, cite ces autorités pour afficher son héritage, proposer un art poétique, tout en contribuant à la figure d'un nouveau poète lyrique, qu'il décrit moins musicien rimeur qu'artisan édifiant son histoire personnelle et culturelle : d'acteur il devient bien auteur. Si ses œuvres liminaires affichent davantage une déférence aux autorités, rondeaux et Psaumes⁹ font du berger un modèle d'humilité et de simplicité, mais surtout de finitude de l'humaine condition :

Heureux qui orra le berger
Et la bergère au bois étant
Faire que rochers et étangs
Après eux chantent la hauteur
Du saint Nom de leur créateur¹⁰

Las or est-il à sa dernière danse,
Où toi la Mort lui as fait sans souldas
Faire faux pas, et mortelle cadence
Sous dur Rebec sonnans le grand hélas.
Quant est du corps, vrai est que meurtri l'as,
Mais de son bruit, où jamais n'eut frivole,
Malgré ton dard, par tout le Monde il vole,
Toujours croissant, comme Lys qui fleuronne.
Touchant son âme, immortelle couronne
Lui a donné celui pour qui mourut¹¹.

La poésie assure une forme d'immortalité tout en rappelant la nature humaine : la postérité conjointe qu'offrent les faits de gloire et les écrits du poète se fait au rythme d'une « mortelle cadence », allusion notable au rythme de la danse macabre et aux rimes. Les deux modèles complémentaires, des autorités immuables et l'humble mortel capable, lorsqu'il est poète, de rendre éternel, illustre l'évolution du lyrisme marotique : ce dernier ne consiste plus seulement en une pratique musicale de la poésie (cette danse et cadence) mais aussi en une représentation plus directe du poète, s'exposant en figure de l'humilité.

Tristan adopte cette pratique des autorités en dépassant Marot : les autorités disposent des attributions du berger, voix incarnées de la poésie lyrique. Dans l'épître dédiée à M. Bourdon, Tristan les énumère pour les relier à l'humaine condition. Au lieu de ne désigner que le genre ou la nature d'une pièce en vers comme le faisait Marot, il les met en scène avec un détail signifiant, humain ou naturel. La pastorale est remplacée par

un pasteur, l'épopée par un guerrier ou un aventurier, l'élégie par une plainte audible ou le sonnet par un feu qui brûle.

Ici, **Virgile** se montre
D'une agréable rencontre,
Et couronné d'un laurier,
Par le pasteur et guerrier.
Tout auprès le docte **Horace**
S'exprime de bonne grâce ;
Marquant d'un style divin
L'amour, la guerre, et le vin.
Lucain paraît à sa suite,
Par qui l'horreur est déduite,
Qui de massacres divers
Fit un chef à l'univers.
Plus loin le mignard **Catulle**
Se plaint du feu qui le brûle,
Comme le noble exilé
Du feu qui l'a trop brûlé.
De çà l'aimable **Arioste**
Va faire partir en poste
Quelque aventurier galant
Dessus son cheval volant.
Et là le **Tasse** et **Pétrarque**,
Et d'autres auteurs de marque,
Semblent crier entrouverts
Qu'on vienne lire nos vers,
Et juger de nos pensées
En ces feuilles ramassées ¹²

Le modèle n'autorise pas seulement le poète issu d'une lignée d'auteurs, il adopte une posture vivante. L'autorité incarnée, réifiée ou naturalisée atténue la distance avec la figure d'un berger. Le lecteur parcourt une histoire littéraire plus incarnée, références explicites, noms ou allusions plus allégoriques à des genres poétiques. Pour prendre une formulation plus contemporaine, l'on passe du *Name dropping* de Marot au *story telling*. Ce dernier point est conforté par les stances sur « Les Misères humaines » qui illustrent bien la confusion de *l'auctoritas* et du berger ; les figures tutélaires sont mentionnées comme modèles de poète et de la finitude humaine :

Homère est mort, Pindare éteint,
Les mêmes rigueurs ont atteint
Les Virgiles et les Horaces
Et celui qui d'un air si doux
Fit parler l'Amour et les Grâces
Est tombé sous les mêmes coups.

Malherbe qui fut sans pareil
A trouvé le dernier sommeil
À la fin de ses doctes veilles :
Lui dont les écrits en nos jours
Sont des plus savantes oreilles,
Les délices et les amours.¹³

Si la transformation du modèle admirable en humble mortel ou, à rebours, la puissance des vers offrant l'immortalité sont des *topoi* de Pétrarque à Tristan, le dialogue entre Marot et Tristan converge vers la rédaction d'une histoire de la poésie comme pratique incarnée bien plus que divine. Tout en faisant l'éloge d'un modèle, on rappelle son humanité et en cela, Tristan semble plus proche de Marot que de Ronsard.

Le poète comme auteur

La relation qu'entretiennent les deux poètes avec leurs contemporains est plus difficile à comparer, notamment lorsqu'ils sont en position d'autorité et de pouvoir, qu'ils soient eux aussi auteurs ou mécènes.

Tandis que Marot ajoute à ses pièces de *L'Adolescence*, des vers rédigés par d'autres, tel Héroët¹⁴, Tristan ne cite guère que Voiture dans ses recueils¹⁵. Les *Vers épars* réunis par A. Carriat, montrent que le poète a pourtant signé des pièces liminaires de ses contemporains : Gomberville, Maynard ou Dassoucy¹⁶. Le contexte marotique nous fait remarquer un usage singulier de Tristan : contrairement à Marot ou à ses propres contemporains, Tristan (ou son éditeur) ne diffuse pas de textes liminaires allographes au début de ses recueils de vers. Dans les éditions posthumes, le même choix perdure, à l'exception de J.-B. Loyson ajoutant un sonnet anonyme louant Tristan : « Tristan que ton berger se plaint de bonne grâce¹⁷ ». Dès lors, si Tristan incruste sa voix dans les écrits de ses pairs, il réserve l'espace de son livre à sa propre voix, à des doubles amants ou guerriers ou nous le verrons plus loin, à quelques femmes.

Outre les nombreuses allusions que Tristan et Marot font à leur existence (maladie, exil, rencontre, amours), le soliloque du poète autobiographe est renforcé par un jeu onomastique, glissant, dans leur vers, une signature : Marot affiche une filiation avec Virgile, puisque le patronyme du poète antique est Maro :

Il tire à cil du Poète Virgile
Jadis chéri de Mécénas à Rome :
Maro s'appelle, et Marot je me nomme,
Marot je suis, et Maro ne suis pas ;
Il n'en fut onc depuis le sien trépas ;
Mais puisqu'avons un vrai Mécénas ore,
Quelque Maro nous pourrons voir encore¹⁸.

Cet effet de signature offre une double autorisation au poète, tantôt par le nom et tantôt par l'œuvre. Clément et sa clémence sont aussi suggérés dans les épîtres¹⁹. Cette pratique se retrouve furtivement chez Tristan même s'il renonce à l'acrostiche²⁰ : l'origine de son surnom, emprunté à un ancêtre croisé et à son propre caractère mélancolique, pourrait rejoindre l'usage marotique : au début des « Plaintes d'Acante », il convoque Ovide et ses *Tristes*²¹ tandis que l'adjectif se répète dans ses pièces lyriques. Au risque de la monotonie lexicale, le nom ou le prénom fonctionne comme des signifiants polysémiques à part entière, d'un modèle, de son imitateur et d'une littéarité de l'œuvre. L'auteur se compose en héritier d'une nouvelle généalogie littéraire, par l'écrit et le nom.

Le contexte d'écriture diffère toutefois pour les deux auteurs : si Marot peut comme Virgile avec Auguste ou Mécène, profiter des largesses et des dons²² de ses protecteurs, notamment François 1^{er}, le destin de Tristan est moins favorable. Lorsqu'il évoque ses bienfaiteurs, c'est plus pour se plaindre de leur silence ou manque de générosité : les *Vers Héroïques* témoignent des plaintes du poète en particulier contre Gaston d'Orléans. L'Églogue des *Vers Héroïques*, liminaire comme l'églogue de Marot dans *L'Adolescence*, ou « La Mer²³ » publiée dans ce recueil de 1648, datent encore d'un moment faste, le début des années 1630 où seul Tristan fait l'éloge de Gaston, s'amusant de ne pouvoir louer celui qui manie le feu, qu'avec de l'eau. Tristan profite des dons réciproques, des vers contre des largesses. Dans ces pièces liminaires, le ton semble aussi léger et badin que dans le dialogue entre Marot et le roi François 1^{er}, mais les propos se font plus amers dans « La Servitude ».

Je vois que Gaston m'abandonne,
 Cette digne personne
 Dont j'espérais tirer ma gloire et mon support :
 Cette divinité que j'ai toujours suivie,
 Pour qui j'ai hasardé ma vie ;
 Et pour qui même encor je voudrais être mort.

Irais-je voir en barbe grise
 Tous ceux qu'il favorise ;
 Épier leur réveil et troubler leur repas ?
 Irais-je m'abaisser en mille et mille sortes,
 Et mettre le siège à vingt portes
 Pour arracher du pain qu'on ne me tendrait pas ?²⁴

Le poète se refuse ici à se transformer en vieillard servile, mais se voit réduit à prier d'autres auteurs, tel Voiture plus favorisé que lui

Si tu veux m'obliger ainsi
 Par un si généreux souci,
 Accrois le bruit de mon estime :
 Rends mon style plus fleurissant (...).²⁵

Voiture, connu pour son style fleuri, est un modèle et un intermédiaire pour toucher ce mécène ingrat, voire obtenir la renommée souhaitée (les fleurs, le bruit). L'éloge de l'auteur apparaît comme une contrainte sociale autant que poétique, afin de disposer de ces lys fleuronants et de ce bruit dont Marot faisait l'éloge plus haut.

La différence entre Marot et Tristan est donc contextuelle et brouille leur possible dialogue : non seulement la générosité du mécène fait défaut à Tristan là où Marot rencontre plus de réussite, mais il se trouve aussi à un moment de l'histoire important : si jusqu'à Marot, la notion d'autorité désigne simultanément l'influence du savant plutôt que la puissance du prince, Tristan assiste en ce début de Grand Siècle, à la confusion dans le terme d'autorité, de ces deux rôles. L'autorité devient un pouvoir et un savoir reconnu. Pour obtenir fleurs et bruits, il ne suffit plus d'avoir du mérite ou un mécène, il faut être reconnu par une figure disposant d'une autorité savante et politique. Sans doute François 1^{er} est-il déjà précurseur d'une telle fonction. Pour Tristan, la seule figure légitime pour cette confusion des rôles est Richelieu. Il est convoqué, pour *in extremis*, pour assurer à Tristan, une reconnaissance symbolique à défaut d'être financière.

Au moment où Tristan a gagné une telle reconnaissance, il le fait avec la même désinvolture que Marot, dans un jeu d'auto-dérision mêlant le registre alimentaire à la poésie, se transformant en perdant magnifique. Dès lors, si le contexte historique induit des différences de pratique entre les deux poètes, il n'efface pas des similitudes de tonalités. Dans l'« Épître à son ami Lion », Marot en prison, puni pour n'avoir pas respecté le carême, et « manger le lard », se compare à un rat capable de sauver d'un piège son ami Lion qui l'aurait sauvé également. Malade de la peste, il demande au roi s'il doit « rimer sous terre et y faire des vers²⁶ », hésitant entre forme poétique et animaux macabres pour « en pleurant tâche[r] de faire rire [François I^{er}] ». Tristan, plus mélancolique que pestiféré, poursuit néanmoins cette veine, aussi bien en se plaignant d'avoir à « ronger sa plume²⁷ » comme le rat de Marot ou, pour convaincre une actrice de jouer une de ses tragédies, en rappelant que son théâtre ne sert plus qu'à emballer du poisson. L'auto-dérision construit la figure d'un poète peu orgueilleux, et pour humble soit-il capable d'attirer les faveurs d'un roi (Françoise I^{er}) ou d'un puissant : l'engouement de Richelieu pour les ouvrages suit un portait de Tristan en poète grotesque et bas, bien moins que sublime. L'emballage du poisson, avec un papier où seraient imprimées les tragédies de Tristan souligne la médiocrité du poète, mais aussi son humilité :

Je ne fais point ces vers de choix
Par qui l'oreille est enchantée ;
On enveloppe des anchois
De Marianne et de Panthée.

Je suis presque au rang des brouillons
Qui gâtent les plus belles choses ;
Qui se piquent aux aiguillons,
Et ne cueillent jamais les roses.

Toutefois le grand Richelieu

Fait quelque état de mes ouvrages ;
Ce qui plaît à ce demi-dieu
Ne devrait pas déplaire aux sages.²⁸

Le cadre de la satire du poète va de pair chez les deux auteurs, avec une adresse badine et familière au mécène, la représentation d'un poète humble pour Marot, humilié pour Tristan et un jeu métalinguistique avec la composition d'une œuvre (vers, papier ou rimes) réduite à une certaine matérialité. La nature de l'œuvre ne se départit guère de l'humaine condition ni de la nature dans ce qu'elle a de plus concret. Sans doute les deux poètes partagent-ils ce désir de se montrer aux lecteurs comme à leur mécène dans une nudité sincère et attachante pour risible soit-elle.

Le poète et les voix féminines

Cette simplicité du poète le conduit enfin à prêter parfois sa voix à des figures plus vulnérables et moins épiques que les guerriers, amants glorieux ou berges héroïques, en particulier les femmes. Cet aspect a été bien étudié par la critique marotique. L'épître de Maguelonne nous semble la plus remarquable pour comprendre l'usage que fait Tristan de la voix féminine.

Selon M. Clément²⁹, les voix de *l'Adolescence* se partagent entre trois pratiques : d'abord des voix fictionnelles qui offrent à des personnages, une parole portée par le poète imaginant leur propos. Elles diffusent soit un discours moral et évangélique, soit un « message d'émancipation amoureuse » assez ambigu pour qu'on ne sache si elles sont favorables aux hommes ou aux femmes. Cette voix autorise une vision plus épicurienne, « Jouissance vous donnerai³⁰ ». La voix féminine invite le jeune amant à découvrir une jouissance interdite. Dès lors, Maguelonne, figure emblématique d'une cohorte de femmes frappées par l'abandon, le deuil et énonçant leur déploration, sont mises en concurrence avec les figures plus sensuelles des rondeaux ou chansons. Ensuite, la seconde pratique équivaut à des situations de ventriloquie : dans ce cas, le processus de fictionnalisation est moins marqué. La femme, généralement de haut rang, a existé et aurait pu formuler un tel discours plutôt encomiastique. Elle passe par l'intermédiaire de Marot qui lui donne sa place, devenant voix ventriloque. Enfin, un auteur ou une autrice écrivent en leur nom propre, dans le recueil marotique : leurs voix et vers incrustés dans le recueil, laissent leur propre signature apparaître.

Ce dernier type n'existe pas chez Tristan puisque comme nous l'avons signalé plus haut, il supprime même les poèmes liminaires allographes : ni auteur, ni autrice en dehors de Tristan. Les voix d'autres artistes étant réduites au silence en dehors de leurs noms, il reste le cas singulier d'un jeune auteur. Si on ne lui donne pas davantage la parole, pas même pour citer les vers qu'elle a composés, elle est toutefois représentée dans un cadre burlesque³¹. Comme dans la mention des autorités, on découvre les vocables empruntés au lexique de la création poétique pour insuffler un rythme ou proposer un art poétique, à l'instar de cette épître marotique destinée au roi ou cet extrait du Temple de Cupidon :

En m'ébattant je fais rondeaux en rime,
Et en rimant bien souvent je m'enrime :
Bref, c'est pitié d'entre nous rimailleurs,
Car vous trouvez assez de rime ailleurs,
Et quand vous plaît, mieux que moi rimassez.
Des biens avez et de la rime assez³².

Ou dans le « Temple de Cupido » :

Qu'en ce saint Temple on lit en Rime, et Prose.
Et les Leçons, que chanter on y ose,
Ce sont Rondeaux, Ballades, Virelais,
Mots à plaisir, Rimes, et Triolet,
Lesquels Venus apprend à retenir
À un grand tas d'amoureux nouvelletés
Pour mieux savoir dames entretenir.

Autres manières de chansons,
Léans on chante à voix contraintes
Ayans casses, et méchants sons,
Car ce sont cris, pleurs, et complaintes.
Les petites chapelles saintes,
Sont chambrettes, et cabinets,
Ramées, boys, et jardinets,
Où l'on se perd quand le vert dure :
Leurs buis sont faits de buissonnets,
Et le pavé tout de verdure.³³

Tristan adopte le même procédé dans son épître sur le sujet d'une jeune poétesse : énumérer tous les genres poétiques en tentant de leur donner une logique dans le cadre imposé. La maladie dans l'épître au roi, le lieu dans « le Temple » sont remplacés par les habits de la jeune poétesse et comme la maladie ou le temple, mis en regard des vocables métalinguistiques que nous soulignons :

A vous, ô la belle des belles,
Je veux tracer quelques nouvelles
De qui le tissu variant
[...]
J'ai beau selon notre coutume,
Gratter mon front, **ronger ma plume**,
Battre des pieds, hausser les yeux, [...]
Tout le Parnasse est débauché ;
Les Muses en habit fantasque
Courent sur le Pégase en masque,

Y faisant des charivaris [...].
 Une petite Muse est née
 En cette belle matinée,
 Qui par ses aimables douceurs
 Occupe l'esprit des neuf sœurs.
 Qu'elle est blanche, et qu'elle est bellotte!
 [...]

Là s'étalent ses petits langes,
 Qui sont des **odes de louanges** :
 Là se chauffent sur des chenets,
 Ses drapeaux qui sont des **sonnets**,
 Avec quelque fine **épigramme**
 Que l'on tourne devant la flamme
 Je me trompe si son béguin
 N'est taillé d'un petit **pasquin** ;
 Et même si ces oreillettes
 Ne sont deux petites fleurettes.
 Elle a déjà pour bracelets
 Deux jolis petits **virelais** ;
 Mais quand elle sera plus grande
 Aux Muses je me recommande ;
 Je ne crois pas qu'en l'univers
 On puisse plus trouver un vers,
 Tant cette infante si sublime
 Aura fait enchérir la **rime**.
 On met déjà sur le métier
 Le fil d'un **roman** tout entier
 Pour passer ses brassières
 Qui seront des **œuvres** entières.
 Son bonnet sera fait aussi
 D'un **poème** un peu raccourci,
 Où l'on verra pour broderie
 Tous les vers d'une bergerie.
 Ses souliers qui seront fort beaux
 Seront sans doute deux **rondeaux** ;
 Et ses bas seront deux **ballades**
 Si ce ne sont deux **mascarades**.
 Pour lui faire un petit tablier,
 Un **chant royal** se doit plier,
 Dont l'envoi d'une pointe fine
 S'appliquera sur sa poitrine,
 Et pour lacet quelque **chanson**
 Ira derrière en limaçon :
 Ou si l'on y met des agrafes
 Ce seront belles **épitaphes**

De qui les jolis annelets,
 Seront de petits **triolet**s.
 [...]

 On mettra six rangs de **rebus**
 Accommodés en acrostiches
 Afin de paraître plus riches ;
 Et pour pontignac, des **quadrins**
 Formés de vers **alexandrins**.
 Ô quelle merveilleuse chose
 Nous voilà réduits à la prose ;
 Si nous n'écrivons bien ou mal,
 Quelque avorton de **madrigal**,
 Que voudra nous ôter peut-être
 La Musette qui vient de naître,
 Mon sens en est hors de son lieu,
 C'est pourquoi je vous dis adieu.³⁴

Tristan nous a habitués dans le *Page disgracié* à mélanger dans ses vers, une réflexion sur la pratique poétique. Plusieurs sonnets évoquent les créations d'un peintre. Cette épître regroupe ces enjeux. Comme Marot, Tristan s'inspire de la forme du blason qu'il détourne : la description comporte une série de métonymies (bonnet, brassière, tablier), multiple les diminutifs (buissonnets pour Marot, fleurettes ou musette pour Tristan) et adopte une fonction encomiastique ambivalente, l'éloge masquant un propos plus satirique, sans savoir « si nous écrivons bien ou mal » ou au risque, pour Marot, de « méchant sons ». Marot et Tristan affichent la réversibilité de l'art poétique. Ils disposent un ensemble de règles tout en faisant douter de leur pertinence et du bon usage de l'auteur au risque de ridiculiser leur portrait ou leur *persona* : bon technicien mais aussi un humain en mauvaise posture, tel Marot enrhumé, tel Tristan rongéant son frein, telle cette voix féminine qui du rang d'auteur redevient simple Muse en lange. L'objectif des deux poètes est le même : rappeler quel que soit le contexte, le primat du poète, son humanité sans pour autant paraître trop orgueilleux, préférer le bas, le familier ou le grotesque, au lieu du sublime. Si Marot s'adresse à un roi pour rappeler ses prérogatives. Tristan se représente en bon poète face à une enfant faiseuse de vers, qui est aussi la nièce d'un concurrent, Vion d'Alibray, et la fille d'une maîtresse de Voiture. En taisant le nom et l'œuvre de ses pairs et de l'entourage de cette jeune poétesse, il se représente en humble mentor, donneur de leçon tout en restant dans la badinerie.

Le dialogue entre Marot et Tristan nous conduit d'ailleurs à remarquer que l'allusion au carême dans le titre de l'épître tristanienne, puis l'allusion à Tristan rongéant son vers font étrangement écho à l'épître de Marot à son ami Lion³⁵ : il y rappelle son séjour en prison, se compare à un rat pour avoir mangé le lard un jour de carême. Au lieu de l'entourage de la poétesse, Tristan rappellerait ses formes poétiques, ses propres modèles (dont Marot) ou pratiques. Une telle allusion au rat et au sacrilège marotique du carême paraît suffisamment probante dans la mesure où Tristan évoque aussi des genres archaïsants, plus fréquents chez Villon et son éditeur, Marot, que chez ses contemporains : nous pensons à la ballade, au virelai et au chant royal tout comme aux

deux genres majeurs de Marot, rondeaux et chansons. La voix féminine sert de prétexte, dans les vers marotiques et tristaniens pour offrir un visage du poète s'affichant comme poéticien, adopter mélange des genres et des tons ou enfin proposer un art poétique. Ce dernier se fonde sur le refus de règles qu'il s'énonce pourtant. La voix féminine est un signal d'alerte : affirmer la liberté du poète, le mélange des tons et le refus d'une certaine prétention à devenir un modèle.

La pratique des deux autres voix féminines, fictionnelles ou ventriloques, relève moins d'un art poétique que d'un art d'aimer. Plusieurs convergences entre Marot et Tristan sont toutefois constatables. Nous désignerons ces voix l'une comme voix fictionnelle et l'autre comme voix ventriloque pour plus de concision.

Tristan offre à de rares reprises, l'occasion à des voix féminines de se faire entendre au discours direct. En dehors de la voix d'amants auquel il prête sa voix et des voix féminines, on entend simplement la voix d'un navire puis d'un hermaphrodite³⁶ rendant d'autant plus singulière la répétition de ces voix de femme. Contrairement à Marot qui dans ses déplorations ou épitaphes offrent souvent une voix au défunt, telle une nièce parlant pour sa tante³⁷, ou un mort s'adressant aux vivants, procédé qu'on a aussi chez Théophile, Tristan s'exprime toujours en lieu et place des défunts, convoqués à la troisième personne, s'adressant à leurs héritiers pour leur conjurer de dépasser leur chagrin. Le poète lyrique s'exprime à la première personne pour parler en son nom propre même si son propos a une portée universelle, bien plus souvent que Marot qui fait entendre sans médiation la voix et les écrits de ses pairs comme nous l'avons vu.

Dans les *Amours* et la *Lyre*, Tristan privilégie les voix fictionnelles, telle Diane avertissant des dangers de Cupidon en voyant un serpent jaillir de son carquois : « soit qu'il veille, soit qu'il sommeille, / Il a des traits empoisonnés³⁸ » ou Médée poignardant ses enfants³⁹. La voix féminine de Tristan retient l'usage de Marot pour énoncer un art d'aimer contraint de jouer avec les interdits moraux en lieu et place d'une figure masculine plus soumise à la morale et aux règles. Certaines voix sont d'autant plus intéressantes qu'elles confondent l'usage fictionnel et la ventriloquie : dans les « Plaintes d'Acante », derrière la figure de Cloris, lorsque la mère de Myrtil se voit conférer un discours direct, on reconnaît en effet l'ancienne maîtresse d'Henri IV, Jacqueline du Bueil. La leçon délivrée, qualifiée de « barbare », consiste en un art d'amour⁴⁰ où l'orgueil et la rigueur féminine augmentent avec la soumission de l'amant. C'est pourquoi l'on conseille à l'amant d'être moins pressant et servile pour arriver à ses fins. Ce à quoi l'amant répond qu'il apprécie les « lois de [ce] cruel empire ». Cachée, sa maîtresse, entendant ce bel aveu d'amour « si fidèle et si tendre », succombe à ses charmes.

Le discours critique contre les défauts féminins est ainsi porté par une femme bavarde, elle-même coupable d'avoir fait « languir un des plus grands dieux » tandis que la voix masculine fait de son « inhumanité » la possibilité d'acquérir une « gloire plus grande », effectivement offerte par son amante silencieuse à la fin des vers. L'on retrouve dans de tels dialogues, la même ambiguïté que chez Marot, la femme invitant à une libération des contraintes courtoises de soumission et servilité, tout en dénigrant avec misogynie la froideur des femmes, pour saluer le sacrifice masculin. Toutefois, la voix masculine quant à elle, se montre finalement plus habile à pratiquer l'art d'aimer que la

femme. Il s'agit moins de justifier un plaisir interdit que de vanter une souffrance assumée. Homme et femme, pourtant opposés, aboutissent à la même satisfaction. La voix de la raison plutôt masculine dans *L'Adolescence* devient celle de la femme dans les *Amours* tristaniens, tandis que la voix du cœur est portée par l'amant. La relation avec Marot fonctionne donc comme un miroir inversé tout en conservant à la femme, une place de choix : juge moral pour la femme bavarde, arbitre pour l'amante silencieuse, et pour l'homme, un rôle d'avocat de l'amour.

Ce renversement des rôles est également visible dans « Orphée » publié dans *la Lyre*. Alors que le lecteur espère entendre la voix du musicien dont on nous chante les louanges, c'est finalement la Bacchante qu'on entend en premier tandis qu'Eurydice sera la dernière à parler d'autant qu'Orphée se retrouve muet de douleur. La Bacchante apparaît en proie au désir, bien loin de la figure froide et orgueilleuse que les *Amours* ont dressé de la femme en général :

Sa flamme à s'affranchir trouve de la contrainte
Elle en rougit de honte elle en pâlit de crainte.⁴¹

Là où l'Hélène de Marot se donnait dans une formulation brève à son amant (« Ami, fais mon cœur tien⁴² »), la Bacchante prend longuement la parole pour faire son propre éloge, disposant d'« autant de charmes / qu'en eut ce bel objet pour qui [Orphée] fond en larmes » et s'offre au musicien, dans une paraphrase. Repoussée par Orphée, elle se transforme en furie guerrière sans parvenir à neutraliser le bel indifférent. Tandis que le poète fait l'éloge des cheveux de la furie et de ses charmes, Orphée démontre par son silence et son indifférence, l'inefficacité et l'échec du discours féminin. La voix féminine, prise au piège amoureux est frappée du mal dont elle faisait souffrir les hommes, l'indifférence. Elle est dès lors destinée à énoncer ses propres défauts, son immoralité et sa sensualité. Le discours élégiaque d'Orphée en larmes parvient à faire pleurer Minos, en associant la fidélité d'Eurydice avec sa propre affliction. La constance au lieu du trouble.

Dès lors, le poète paraît prêter sa voix aux femmes tant pour surmonter certains interdits ou affirmer d'autres plaisirs, suivant en cela le modèle marotique, que pour éviter à l'amant toute attaque ou au poète, l'accusation de misogynie. La polyphonie assure une variété de perspective sur l'*ethos* amoureux : c'est pourquoi Eurydice achève l'enchaînement des voix et tout en redonnant à la femme, sa grandeur, restaure les qualités de l'amant malgré sa faute. Elle énonce une critique paradoxale de l'amant : curiosité, faute, crainte d'une part pour l'avoir regardé trop tôt ; foi, charme et amour d'autre part pour l'avoir cherché aux Enfers. De la sorte, la voix féminine se transforme et passe d'un avatar libertin à un visage plus moralisateur que la figure marotique. Elle délivre une vision morale sur le caractère masculin, le désir féminin et les dangers d'amour. Si les défauts du personnage masculin, victime de ses sentiments, semblent souvent plus accidentels que les erreurs de certaines femmes, apparemment plus essentielles, « Orphée » nuance cette dichotomie lorsqu'on le fait entrer en résonance avec les voix marotiques. Le rôle que tient Eurydice, qui au contraire de la Bacchante ou de Cloris n'accuse pas les femmes, parvient à rétablir un équilibre entre la faute de son amant et sa vertu. Cette clémence d'Eurydice, relativement inattendue, pour un

personnage qui paie de sa vie, le regard curieux d'Orphée, pourrait être empruntée à Maguelonne, ou du moins se ressemblent-elles beaucoup. Eurydice est ainsi un exemple de clémence là où la Bacchante incarnait la furie vengeresse, clémence assez similaire à la Maguelonne de Marot : abandonné par son amant dans une forêt, elle lui pardonne d'avoir mis sa vie en danger.

En effet, Maguelonne montre déjà ce nouveau partage des rôles et des voix génériques qui échangent leur attribut. Tout en exposant un désir insatisfait et se retrouvant victime de l'indifférence cruelle de son amant disparu, elle expose aussi la clémence dont peut faire preuve la femme. Abandonnée dans la forêt par son amant, Maguelonne se retrouve en proie à l'obscurité et aux bêtes sauvages, comme Tristan dans « Terreurs nocturnes⁴³ », Marot et Tristan suivant le même héritage ovidien du *locus terribilis*, cette hostilité combinée de la nuit, du lieu sauvage et des animaux. Dans un sursaut moral, retranscrit dans cette épître calquée sur le modèle ovidien de l'Héroïde, elle décide de fonder un hôpital et comprend tardivement que son amant ne l'a pas abandonné. Les premiers vers la représentent telle une femme « dolente et malheureuse », entrée « dans l'amoureuse flamme ». On découvre un portrait féminin d'amante assez rare dans la poésie lyrique qui inspirera, avant Tristan, Louise Labé. Cet échange de la figure plus usuelle de l'amant triste par une amante explorée est d'autant plus marquée que l'épître s'ouvre sur le sommeil de l'héroïne faisant écho à l'*incipit* du *Roman de la rose* fréquemment cité par Marot. L'abandon de Maguelonne est l'occasion pour elle de critiquer son amant : lâcheté, feintise, cruauté sont autant d'attributs habituellement assignés à la belle indifférente. Ce faisant le poète donne à Maguelonne son propre visage : le pèlerinage de Maguelonne rappelle ainsi la périphrase que Marot s'assigne à lui-même, « pèlerin exempté de bonheur⁴⁴ ». La confusion entre Maguelonne et Marot est d'autant plus visible que celle-ci construit un lieu, évoque sa simple vie à l'instar de Marot ouvrant son *Adolescence* sur l'édification d'un temple et débutant le récit de sa simplicité. L'épître de Maguelonne s'achève sur un rondeau composé de noms propres, Didon, Énée, Maguelonne, l'acrostiche de Clément Marot⁴⁵. Le poète offre donc une voix à Maguelonne à la fois pour porter un discours évangélique mais aussi au nom d'une logique de la variété qui déplace sur la femme un propos tenu habituellement par le poète et développe une stratégie d'héroïsation par l'humilité : malgré sa faiblesse, la terreur qui est la sienne dans la forêt hostile et l'abandon amoureux qui l'abat que Maguelonne décide de construire son hôpital et de pardonner à son amant, à l'image du Marot affrontant amour blessé, peste ou lourdes persécutions et faisant œuvre de poète léger.

Eurydice comme Maguelonne subit une série d'épreuves : séparation d'avec son amant, morsure d'un serpent, mort éternelle et nouvelle séparation. Malgré ce sort, elle reste digne et pardonne sa curiosité fatale à son amant. Ce dernier finit sur un rhume : certes, si cette maladie peut s'avérer grave et finir sur une fin tragique, ce rhume symbolise toutefois le silence d'Orphée après ses cris, et surtout un signe dont Marot avait fait un signal de sa poésie, le poète « enrhimé ». Le pèlerinage de Marot est remplacé par le voyage chaotique d'Orphée et d'Eurydice, signalant en cela l'échec tristanien, d'autant que ce terme de voyage est justement repris dans « les Terreurs nocturnes » reprenant motifs et cadres du *locus horribilis* de Maguelonne.

La voix féminine, la figure de l'auteur et le rapport au modèle apparaissent donc comme des fils d'Ariane menant par d'infimes détails lexicaux ou des pratiques discursives communes à relier Marot et Tristan. À défaut de pouvoir affirmer un héritage avoué entre les deux auteurs, leur dialogue ouvre sur les œuvres tristaniennes des éclairages ou relectures de certaines pièces en vers sous l'œil de Clément. En définitive, les deux poètes exposent une poésie dialogique, écho aux modèles qu'ils imitent, allusion à leur vie personnelle ou choix de multiples destinataires. Mais c'est d'abord dans l'expression de leur « je » que leur lyrisme se rapproche : poète prête-voix offrant sa plume pour narrer une circonstance, poète porte-voix pour défendre les dépourvus ou les pauvres amants, Marot comme Tristan se pose en s'opposant aux cadres trop fermes, mélangeant les genres, les voix et s'essayant à un nouveau récit de soi. Le poète est moins désireux de passer seul pour une figure de l'humaine condition qu'il a proposée en amant exploré, que de l'assigner aussi à ceux qui prétendraient y échapper, tels les modèles antiques, eux aussi mortels, les femmes indifférentes, également amoureuses et désirantes.

Véronique ADAM
Université Grenoble-Alpes
UMR Litt&Arts

¹ Tristan L'Hermite, *Prose*, Paris, Champion, 1999, T. I, p. 7-50 et notamment Amédée Carriat, p. 39-50. Toutes les références à Tristan sont données dans l'édition des *Œuvres complètes*, Champion, 1999-2002 et en particulier les tomes II et III consacrés à la poésie.

² Voir notamment Alain Génétiot, « L'élégant badinage » : Marot, Voiture et La Fontaine », *Le Fablier*, n° 27, 2016, p. 39-46.

³ N. M. Bernardin, *Un Précurseur de Racine, Tristan L'Hermite*, Paris, Picard, 1895, p. 98 : « une supplique en vers, qui ne rappelle que de loin celle de Clément Marot à François 1^{er} ».

⁴ Tristan, *Poésie II, Vers épars*, éd. A. Carriat, *op.cit.*, 2002, t. III, p. 585-710.

⁵ Ellen Delvalée, *Poétiques de la filiation. Clément Marot et ses maîtres*, thèse Université de Grenoble-Alpes, dir. Francis Goyet et François Cornilliat, 2017, p. 55. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01692632/document> (site consulté le 15/04/2021).

⁶ Les références à l'œuvre de Marot sont données dans l'édition de Frank Lestringant, *L'Adolescence Clémentine*, Paris, Gallimard, 1987. « La première églogue de Virgile », *op. cit.*, p. 49-54 et « Le Jugement de Minos », *op. cit.*, p. 73-84.

⁷ Marot, « Épitre de Maguelonne à son ami Pierre de Provence », *op. cit.*, v. 23, p. 98 et dans le rondeau qui la suit, v.1, 9, 15, p. 103-104.

⁸ Marot, « Le Temple de Cupido », *op. cit.*, v. 322-330, p. 65.

⁹ Marot, « D'un lieu de plaisance », *op. cit.*, v. 5, p. 197.

¹⁰ Marot, « Psaumes aux Dames de France », *op. cit.*, v. 48-52, p. 283.

¹¹ Marot, « Complainte du baron de Malleville », *op. cit.*, v.36-47, p. 134-135.

¹² Tristan, « Épitre à Monsieur de Bourdon », *Vers Héroïques*, *op. cit.*, t. III, CXII, v. 61-86, p. 241.

¹³ Tristan, « Les Misères humaines », *La Lyre*, *op. cit.*, LXXIII, v. 115-126, p.344.

¹⁴ Héroet, « Chanson », in Marot, *op. cit.*, XLI, p. 240.

¹⁵ Tristan « A Monsieur Voiture, sur un bon office rendu », *Vers Héroïques*, *op. cit.*, t. III, X, p. 76-77.

¹⁶ Tristan, *Poésie II, Vers épars*, éd. A. Carriat, *op.cit.*, 2002, t. III, p. 585-710.

¹⁷ Tristan L'Hermite, *Poésies galantes et héroïques*, Paris, J.-B. Loyson, 1662.

-
- ¹⁸ Marot, « L'Enfer », *op.cit.*, v. 350 et v.360-366 p. 254-255.
- ¹⁹ Marot, « Épitre de Maguelonne à son ami Pierre de Provence » et « Épitre à son Ami Lion », *op. cit.*, p.103 et p. 128-130.
- ²⁰ Marot, « Épitre de Maguelonne à son ami Pierre de Provence », *op.cit.*, p 103-104.
- ²¹ Tristan, « Sujet des Plainte d'Acante », *Les Amours, op.cit.*, t. II, p. 172.
- ²² Sur ce point, voir notamment E. Delvallée, *op.cit.*, p. 150. Elle indique que Marot « n'a jamais dû déplorer la mort de son protecteur (Marguerite d'Angoulême ou François Ier) ni dû faire ses preuves auprès d'un nouveau protecteur par ses compositions funèbres, ne justifie pas cette réflexion de la même façon que Lemaire, ni avec la même urgence. »
- ²³ Tristan, « La Mer », *Vers Héroïques, op.cit.*, t. III, p.51-61.
- ²⁴ Tristan, « La servitude », *Vers Héroïques, op.cit.*, t. III, XXIV, v 13-30, p. 134-135.
- ²⁵ Tristan « A Monsieur Voiture, sur un bon office rendu », *Vers Héroïques, op. cit.*, t. III, X, v. 19-22, p. 77.
- ²⁶ Marot, « Épitre au roi par Marot étant malade à Paris », *Œuvres poétiques*, éd. G. Defaux, Paris, Classiques Garnier, 1990-1993, t. I, p. 87.
- ²⁷ Tristan, « Épitre burlesque envoyée un jour de carême prenant à une demoiselle de dix ou douze ans qui s'était mise à faire des vers », *Vers Héroïques, op. cit.*, t. III, CXI, v. 10, p. 238.
- ²⁸ Tristan, « À Mademoiselle, excellente comédienne, pour lui persuader de monter sur le théâtre », *Vers Héroïques, op.cit.*, t. III, CIX, v. 57-68, p. 236-237.
- ²⁹ Michèle Clément, « Voix de femmes dans *L'Adolescence clémentine* (1538) », *Babel*, Hors-série Agrégation, 2019, p. 85-101.
- ³⁰ Marot, « Chanson », *op.cit.*, IV, v. 1, p. 221.
- ³¹ Tristan, « Épitre burlesque envoyée un jour de carême prenant à une demoiselle de dix ou douze ans qui s'était mise à faire des vers », *Vers Héroïques, op. cit.*, t. III, CXI, p. 238-241.
- ³² Marot « Petite Épitre au roi », *op. cit.*, VI, v. 1-6, p. 122.
- ³³ Marot, « Le Temple de Cupido », *op. cit.*,v. 325-342, p. 65.
- ³⁴ Tristan, « Épitre burlesque envoyée un jour de carême prenant à une demoiselle de dix ou douze ans qui s'était mise à faire des vers », *Vers Héroïques*, Paris, J.B. Loyson, N. Portier, 1648, p. 331-333.
- ³⁵ Marot, « Épitre à son Ami Lion », p. 128-130
- ³⁶ Tristan, « Le Navire » et « Fortune de l'Hermaphrodite », *La Lyre, op. cit.*, t. II, p. 348 et 349.
- ³⁷ Marot, « Complainte d'une nièce sur la mort de sa tante », *op. cit.*, p. 136-138.
- ³⁸ Tristan, « Fantaisie », *Les Amours, op. cit.*, t. II, CIX, v. 12-14, p. 195.
- ³⁹ Tristan, « Médée poignardant ses enfants », *La Lyre, op. cit.*, t. II, LXXIX, p. 349.
- ⁴⁰ Tristan, « Les Plaintes d'Acante », *Les Amours, op. cit.*, t. II, v. 449-476, p.190-191.
- ⁴¹ Tristan, « Orphée », *La Lyre, op. cit.*, t. II, v. 245-247, p. 275.
- ⁴² Marot, « Du content en amours », *op. cit.*, v. 7, p. 203.
- ⁴³ Tristan, « Les terreurs nocturnes », *Vers Héroïques, op.cit.*, t. III, LXXVII, p. 207-213.
- ⁴⁴ Marot, « L'Épitre du dépourvu », *op. cit.*, v. 185, p. 113.
- ⁴⁵ Marot, « Épitre de Maguelonne à son ami Pierre de Provence », *op. cit.*, p.103.