



**HAL**  
open science

# Le Dialogue poétique dans l'Adolescence clémentine de Clément Marot

Christine de Buzon

► **To cite this version:**

Christine de Buzon. Le Dialogue poétique dans l'Adolescence clémentine de Clément Marot. cahiers  
Textuel, 1997, 16, pp.23-42. hal-00765775

**HAL Id: hal-00765775**

**<https://unilim.hal.science/hal-00765775>**

Submitted on 22 Feb 2019

**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.

# Clément Marot

## *L'Adolescence clémentine*



Cahiers

*textuel*



## LE DIALOGUE POÉTIQUE DANS L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE

*Beau parler ce tresglorieux Sainct.*

(p. 35)

Dès *L'Adolescence clémentine* de 1532, l'importante épître adressée par Clément Marot « A ung grand nombre de freres qu'il a : tous enfans d'Apollo » précise que le recueil s'adresse à ses amis poètes. *Frère* est un mot « d'alliance par amitié »<sup>1</sup> et c'est encore l'amitié qui justifie ailleurs l'emploi du *nous* de connivence par exemple dans la Ballade « Des enfans sans soucy »<sup>2</sup>. La dédicace donne le cadre général du recueil et précise le dessein de Marot et les circonstances de la publication. Cette dernière est justifiée négativement (les libraires avaient diffusé des éditions partielles et incorrectes) et positivement puisqu'elle est aussi un effet des prières efficaces du groupe (« cause de l'évidence de l'œuvre »). Du reste, ce groupe reste solidaire du succès de l'entreprise et peut escompter la « courtoisie des Lecteurs » due à des « œuvres de jeunesse ».

Le ton est bien différent dans les épîtres liminaires des éditions des *Œuvres* de Dolet et de Gryphe en 1538 lorsque Clément Marot songe surtout à désavouer les éditions qui lui attribuent des « Œuvres sottes, et scandaleuses », « comme Bastardz ou comme enfans gastez »<sup>3</sup>. Sa jeunesse était « en papier »<sup>4</sup> et les enfants qu'il évoque en 1538 sont des livres. Le nouveau livre de 1538 qu'il a voulu « râcler » (et recomposer) est prié de se contenter de ses œuvres<sup>5</sup>. Le poème latin de Nicolas de Bourbon<sup>6</sup> n'évoque

1. Jean Nicot, *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne* [1621], Picard, 1960 : « Freres sont ceux qui sont nez de mesmes pere et mere ou de l'un d'eux. Frere est aussi un mot d'alliance par amitié entre deux prenans ce titre, qui est de leur imposition volontaire et particulière. » On peut mettre en relation cette fraternité avec les trois alliances de Marot soulignées par Jean Plattard, *Marot, sa carrière poétique et son œuvre*, p. 188.

2. Ballade I, p. 108-109, et notamment v. 33 : « Conclusion nous demandons liesse. » Les références sont données dans l'édition Garnier établie par Gérard Defaux.

3. « Epistre à Dolet », p. 9 et p. 11. Le lexique de la famille (frères, bâtards, enfants) est toujours utilisé dans un sens figuré. Cette épître fait apparaître trois fois le lexique de l'amitié.

4. « Marot envoie le Livre de son Adolescence à une dame » (1533), p. 15, v. 2.

5. « Marot à son Livre » (1538), v. 11 : « Mes Œuvres donc content te doibvent rendre :/Peuples et Roys s'en tiennent bien contentz. » – La dédicataire anonyme d'un exemplaire de *L'Adolescence* de 1533 recevait la même injonction : « Contentte toy de ceste cy »,

la figure de Momus<sup>7</sup> – personnification du Sarcasme – que dans l'intention de prévenir le lecteur que ce livre ne craint pas son jugement.

À l'intérieur de ce cadre fixé avec une fermeté qui ne masque pas sa désinvolture, le recueil de *L'Adolescence clémentine* donne à entendre différentes voix de poètes dans les traductions, tels échanges de rondeaux et les récritures, mais aussi la prééminence d'un « je » et l'invention de voix ordinaires de moins en moins nettement identifiées d'une section à l'autre. Clément Marot use « en liberté » des virtualités de la rime et des refrains porteurs de sens équivoques pour mieux afficher la citation vraisemblable de « discours sociaux » et les marques d'une oralité illusoire qui permet à sa voix d'imposer sa fiction d'un dialogue.

### Débat, dialogue et dialogisme de la fin du XV<sup>e</sup> siècle à Fouquelin

L'œuvre de Clément Marot, fils d'un Grand Rhétoriqueur, se rattache par bien des traits à l'œuvre des plus brillants représentants des générations précédentes. Ses devanciers utilisaient le dialogue<sup>8</sup> et sa présentation typographique évidente pour l'œil. La forme est celle du *débat*, et sa vivacité et sa rapidité sont tout à fait remarquables chez Villon<sup>9</sup>. Poètes et Rhétoriqueurs faisaient également intervenir le dialogue à l'intérieur d'autres

« Marot envoie le Livre de son Adolescence à une dame », p. 15, v. 5. – Il faut lire *te* et non *me*. Jean-Charles Monferran et France Guyot publieront généreusement la liste d'autres erreurs d'impression qui peuvent gêner la lecture (ENS, Editions Fontenay/Saint-Cloud, février 1997). – Dans l'épître XVII de Venise « A la Royne de Navarre » (OP II, p. 123, v. 173-174), Marot, justifiant son désir de revenir d'exil en 1536, évoque de nouveau son succès en France : « Là où mes vers, çà et là espondus, / Sont des petis & des grans entendus. »

6. Dans l'édition Dolet de 1538, les poèmes latins encadrent plus fermement la page 15 de l'édition de G. Defaux : le poème de N. Bourbon est placé au f. a iii v<sup>o</sup>, les deux poèmes liminaires de Marot de la page 15 sont au f. a iiii r<sup>o</sup> et le poème de Nicolas Bérault ou Béraud au f. a iij v<sup>o</sup>. Sur ce dernier auteur, qui fut l'un des maîtres d'Etienne Dolet, l'éditeur notamment de Lucrèce (1517), L. Valla (1507, 1520 et 1522) et H. Vida (1527) et un professeur éloquent sur Quintilien, Politien, Aristote, Plin, Suétone et Cicéron, v. le chapitre de Marie-Madeleine de La Garanderie, *Christianisme et lettres profanes* [1976], Champion, 1995, p. 47 sq.

7. Ce dieu mythologique est à la source de la guerre de Troie c'est-à-dire de la guerre en général. Momus ou Momos (francisé en « Dieu Mome » au XVI<sup>e</sup> siècle) critique tout, même la façon dont les bœufs sont encornés selon un apologue d'Ésope (*Fables*, 124) repris par Érasme dans ses *Adages* (Rabelais, *Tiers Livre*, ch 14, éd. J. Céard, Livre de Poche, 1995, n° 711, p. 143 ; éd. M. Screech, Droz, p. 110, l. 25). Ce dieu est railleur chez Lucien.

8. On en trouvera des exemples faciles d'accès dans l'*Anthologie des Grands Rhétoriqueurs* de Paul Zumthor, Paris, 10/18, n° 1232, 1978 : Jean Meschinot, *Dialogue de la France et de Louis XI en ballade*, p. 39-40 ; extrait du « Débat du gendarme et de l'amoureux » de Jean Molinet p. 99-100 ; Octavien de Saint-Gelais, *Dialogue fictif avec Molinet*, p. 141-142 ; Jean Parmentier, *Dialogue entre Humanité et la Marie, deux vaisseaux et leurs équipages*, p. 256-258. Sur les douze à quinze poètes « domiciliés et amis que l'on désigne sous ce nom de grands Rhétoriqueurs », v. P. Zumthor, *Le Masque et la lumière*, Seuil, 1978, p. 9-22.

9. Clément Marot fut lecteur et éditeur de François Villon auteur d'un « Débat du cœur et du corps de Villon », F. Villon, *Poésies*, préface de Tristan Tzara [1949], édition de Jean Dufournet, Gallimard, « Poésie », 1973, p. 185-187.

genres<sup>10</sup>. « La Retenue d'amours » de Charles d'Orléans insère des dialogues à l'intérieur d'une narration en vers<sup>11</sup>. Le « Chant Royal »<sup>12</sup> de 1521 composé par Jean Marot, père du poète, donne la parole au Chevalier aux grises armes dit Noble Cœur. La « Ballade de Femme »<sup>13</sup>, de Jean Marot toujours, fait intervenir, en style direct, le personnage de Doute, etc.

Dans *L'Adolescence clémentine*, Clément Marot utilise la forme du débat au moins à deux reprises : dans l'épître en prose de dédicace au roi du *Temple de Cupido* et dans l'« Epistre du Despourveu ». L'épître en prose ne figure plus dans l'édition de 1538 parce que le dédicataire est devenu le commanditaire, Nicolas de Neufville. Cette épître mettait en scène une « fille inconstante » nommée Jeune Hardiesse qui encourageait le poète à offrir au roi son « petit traicté d'amourettes »<sup>14</sup> écrit « en mondaines comparaisons » et mettant en scène un « amoureux errant ». Cette figure adjuvante « parlant en forme de Rondeau » et Bon espoir « parlant en forme de Ballade » dans l'« Epistre du Despourveu » sont des interlocuteurs plus aimables que la Muse narquoise du court « Dialogue de luy et de sa Muse »<sup>15</sup>.

Le sens de *dialogue* au XVI<sup>e</sup> siècle est technique. Dans le dictionnaire de Jean Nicot, la seule définition donnée est celle-ci : « livre où plusieurs devisent ensemble »<sup>16</sup>. On peut « introduire aucun [c'est-à-dire quelqu'un] et le faire parler parmy un dialogue ». Le mot est un emprunt au latin. Le dictionnaire octolingue de Calepino donne pour *Dialogus* « Dialogue, dispute entre quelques-uns, devis entre personnes, oraison par personnages »<sup>17</sup>. Thomas Sébillet, auteur d'un *Art poétique François* (1548), consacre un chapitre au « dialogue et ses espèces, comme sont l'Églogue, la Moralité, la

10. Omer Jodogne, « La Ballade dialoguée dans la littérature française médiévale », *Fin du Moyen Âge et Renaissance, Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, Anvers, 1960, p. 71-85. Sur les genres dramatiques, voir J.-C. Aubailly, *Le Monologue, le dialogue et la sotie, essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1976.

11. Charles d'Orléans, *Poésies*, éditées par Pierre Champion, Paris, Champion, 1982, t. I, p. 1-16. Voir aussi le « Songe en complainte », t. I, p. 99-105.

12. *Anthologie citée*, p. 233. Le texte fait allusion au concile de Bâle métaphorisé en tournoi et évoque des débats sur l'Immaculée Conception. Il fut présenté au Puy de Rouen

13. *Anthologie citée*, p. 236.

14. *Adolescence Clémentine*, p. 417. Voir la note de G. Defaux, p. 452.

15. *OP II*, p. 275. Marot et sa Muse ne prononcent chacun que deux distiques et Marot se laisse plaisamment qualifier de « paovre sot ». Cette pièce est citée par Sébillet dans son *Art poétique français*, édité par Francis Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance française*, Le Livre de Poche, p. 130.

16. *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne*, Paris, Picard, 1960 [reproduction de l'édition de 1621].

17. Lyon, Borde, Arnaud et Rigaud, 1656. En italien un *dialogo* désigne « un libro o opera ». En espagnol, il s'agit aussi d'« un libro, o tractado ». Calepin ajoute une référence à Quintilien qui définit le dialogue comme composé de questions et de réponses.

Farce »<sup>18</sup>. Dans ce chapitre, il prévient qu'il utilisera le mot grec *dialogue*, d'une part comme un nom générique, d'autre part comme un nom pouvant convenir à tout « Poème auquel sont personnes introduites » en dehors de l'églogue, de la moralité et de la farce plus nettement identifiées. On retrouve ainsi le sens d'« oraison par personnages ». *Dialogue* est à la fois un nom générique et un nom d'espèce. Il permet à Thomas Sébillet, Francis Goyet le souligne, « d'intégrer sous un vocable noble (grec) des espèces vulgaires » comme « la moralité et la farce bien françaises »<sup>19</sup>.

Deux textes de *L'Adolescence clémentine* relèvent de la définition simple de Sébillet et il les cite tous les deux. Il s'agit des traductions de la première églogue des *Bucoliques* de Virgile et du *Jugement de Minos*. *Le Jugement de Minos* est un dialogue des morts, une prosopopée<sup>20</sup>, et même une *Altercation* selon le titre que Geoffroy Tory lui donne lorsqu'il le traduit lui-même<sup>21</sup>. Quatre personnages y prennent la parole tour à tour : Alexandre le Grand, et Annibal de Cartage, Minos, Scipion, par ordre d'entrée en scène. La figure de sentence utilisée est celle du dialogisme. Dans *La Rhétorique française* [1555], Antoine Fouquelin le définit ainsi dans le paragraphe sur la prosopopée : « Dialogisme, c'est-à-dire une feinte colloquution de certains personnages ensemble. »<sup>22</sup>

Le mot *dialogue* est absent de *L'Adolescence clémentine* mais pas la chose. Hors de *L'Adolescence*, et hormis le « Dialogue de luy et de sa Muse » déjà cité, on trouvera ce mot dans deux autres titres du tome II des *Œuvres*, l'« Epigramme par maniere de dialogue Pour Mademoiselle d'Huban » (p. 295) et le *Dialogue nouveau, fort joyeux* (p. 42-53). Ce dialogue met en scène deux personnages, un Premier et un Second, rejoints par un Quidam bien utile dans la dernière page lorsque les deux premiers envisagent de chanter pour finir des chansons à trois voix, dont « Languir me fais » (Chanson XIII de *L'Adolescence clémentine*<sup>23</sup>). Dans ce dialogue, s'il est bien de lui<sup>24</sup>, Marot se cite et d'ailleurs se critique par la voix du

18. *Art poétique*, II, ch. VIII, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Le Livre de Poche classique, 1990, p. 129.

19. « Entre les poèmes sont fréquents et bien reçus ceux qui sont traités en style prosomilitique c'est-à-dire confabulatoire... » F. Goyet (*Traité*, note 203, p. 176) note que Quintilien traduit le mot grec prosomilitique (« qui concerne la conversation ») par *sermocinatrix* et Saint Irénée par *confabulans*.

20. « Prosopopée ou Sermocination est une figure de sentence, par laquelle nous de notre voix et action, contrefaisons et représentons la voix et le personnage d'autrui. » (Fouquelin, dans *Traité...*, éd. citée, p. 413) Cf. le *Dictionnaire de poétique* d'H. Morier, s.v. *Prosopopée* : « Figure par laquelle l'auteur fait parler une personne absente ou défunte ou encore un être personifié, comme la France, la Gloire, la Renommée, La Muse. ».

21. *OP* I, p. 436-437. Geoffroy Tory publie en 1529 sa traduction de trente dialogues de Lucien.

22. *Traité...*, p. 416-417.

23. *OP* I, p. 186, v. les notes 22 et 23, p. 825.

24. Voir les notes de G. Defaux qui opte pour une attribution à Marot p. 821 et la note 23 p. 825. Il est moins certain que Clément Marot ait composé le « Dialogue Chrétien » de 18 vers

premier personnage qui juge que cette chanson et une seconde, « Content désir », « sentent trop leurs clamours ».

### La voix des autres et les discours sociaux

La voix d'autres poètes se fait entendre dans *L'Adolescence clémentine*. Au seuil du livre, on entend tout d'abord la voix des poètes traduits, et parmi eux Virgile et Lucien. Ces deux textes sont disposés comme des jalons particuliers d'un apprentissage poétique, des marques d'un contact avec la littérature antique pour la « décoration » de la langue vulgaire<sup>25</sup>, des preuves de maîtrise, même si Marot souligne les imperfections de sa technique, en particulier sur le point des coupes féminines. La présence des littératures latines et néo-latines (Lucien est traduit du latin) suggère au lecteur un mode de lecture qu'il connaît déjà.

D'autres poètes sont présents par le biais de la citation : citation de vers<sup>26</sup> et de personnages du *Roman de la Rose*, du nom et d'une pièce de Pétrarque<sup>27</sup>, d'un vers de Villon<sup>28</sup>, mise en vers du roman médiéval de *La Belle Maguelonne*, reprise d'un vers de Charles d'Orléans dans le Rondeau parfait<sup>29</sup>, etc. La précieuse annotation de Gérard Defaux garde la mémoire de cette intertextualité forte. Clément Marot aime à faire résonner des noms

qui figure encore au tome II (p. 715). Ce dialogue est sérieux et paradoxal. Il prend la forme de l'interrogation de catéchisme. En voici les premiers vers : « CHRIST est-il mort ? Ouy certainement./Qui l'a tué ? Parfaicte charité./L'occasion ? Pour aymer ardamment./Quoy ? Nous, pecheurs, qui l'avons irrité. »

25. Voir la préface de la traduction des *Métamorphoses*, *OP* II, p. 406, ligne 44. Cette préface s'achève sur « Et à tant me tairay. Ovide veut parler ». *L'Adolescence* commence aussi par un silence de Marot devant ceux qui veulent parler.

26. Les deux derniers vers de la Chanson VII reprennent les v. 1996-97 du *Roman de la Rose*.

27. A. C., p. 36, Pétrarque est mentionné dans un contexte de littérature sur l'amour :

« Ovidius, maistre Alain Charretier./Petrarche, aussi le Rommant de la Rose,  
Sont les Messelz, Breviaire, et Psaultier./Qu'en ce saint Temple on lit en Rime, et Prose.  
Et les Leçons, que chanter on y ose. »

C. Marot traduit Pétrarque avant 1533 selon G. Defaux, *OC* I, p. 749. Sur l'influence de Pétrarque dès 1514-1515, voir le rapprochement proposé par R. Griffin entre « Solo e pensoso i più deserti campi » et les vers 424 et suivants du *Temple de Cupido* dans *Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice*, University of California Press, 1974, p. 187-189 et « Solo e pensoso : the Context of Petrarchan Melancholy dans *French Renaissance Poetry* », *Studi di Letteratura francese*, 1975, n° 4, p. 50-84. La proximité de Marot et de Pétrarque est atténuée entre la première publication sans date (vers 1515) et la réécriture de 1538. La première publication donne : « Triste et pensif ainsi je me pourmaine ». L'attaque du vers « Triste et pensif » que reprendra Michel Marot est corrigée en : « Songeant, resvant, longuement me pourmaine ». – P. Smith verrait l'influence du pétrarquisme dans les rondeaux 26, 36 et 37, 46, 40 et 50, 43, 51, 55.

28. *OP* I, p. 88, v. 2 et p. 468 note 2. « Autant en emporte ly vens » est le refrain de l'« Autre ballade a ce propos en vieil langage françoys », *Les Œuvres de François Villon* publiées par C. Marot, Paris, 1533, p. 30-33. « Autant ou plus en emporte le vent » est l'incipit d'une chanson de Pierre de La Rue, le refrain d'une chanson anonyme et le v. 19 de la chanson XII.

29. *OP* I, notes p. 569 et G. Defaux, *BHR*, 1984, n° 46, p. 299-322.



illustres : depuis Virgile et Horace<sup>30</sup> jusqu'à ces poètes médiévaux qui ont eu une vision politique de leur siècle, Alain Chartier et Christine de Pisan<sup>31</sup>, et au-delà, jusqu'à David Minfant, Guillaume Cretin et même le roi<sup>32</sup>. Cet hommage se poursuit, comme on sait, hors de *L'Adolescence clémentine* en 1538-39 par l'épigramme élogieuse à Hugues Salel « sur les Poetes Francoys mortz avant eux deux »<sup>33</sup> et telle liste de « poètes Galliques »<sup>34</sup>.

On entend encore, dans *L'Adolescence*, la voix des poètes cités avec lesquels Clément Marot procède à des échanges poétiques explicites. Il donne une place dans son recueil aux textes de Victor Brodeau, d'Estienne Clavier, de Jehanne Gaillarde et d'Antoine Héroët pour un échange de « los » ou une « prolongation » railleuse (dans le cas d'Héroët). La seule référence explicite à sa filiation réelle se découvre du reste dans le rondeau de Clavier qui évoque « le filz Marot ». S'il y a tentation autobiographique, on voit comme elle est discrète et que ce sont les « coups d'essay » classés de sa jeunesse qui l'emportent sur ce que nous appelons « roman familial ». Les souvenirs du pays de l'enfance (« L'Enfer », *OP* II, p. 30) et de l'affection paternelle<sup>35</sup> resurgissent ailleurs (et tout de même) sans qu'on puisse, de fait, interpréter la raison de cet évitement ou de ce retard.

Quelques vers de *L'Adolescence* contiennent des titres de chansons anonymes, comme cette Ballade IV « De soy mesme du temps qu'il apprenoit à escrire au Palais à Paris » qui cite le début de deux chansons, « Helas si j'ai mon joli temps perdu »<sup>36</sup> et « A l'ombre d'un buisson »<sup>37</sup>.

Clément Marot donne encore une place à des voix anonymes par l'usage qu'il fait des pronoms personnels non référables à des personnes identifiées et surtout pas à lui-même. Le cas le plus simple est celui des voix féminines,

30. A. C., p. 172. Voir l'« Index des noms propres » en annexe, établi en collaboration avec Marie-Luce Demonet.

31. Rondeau XIX, p. 143 « A ma Dame Jehanne Gaillarde de Lyon ».

32. « Petite Epistre au Roy », p. 87, v. 5 : « Et quand vous plaist, mieulx que moy, rimassez ». *Rimasser* a la même valeur que *rimailler* selon le *Thrésor* de J. Nicot : il vise celui qui est « appliqué à escrire en rime, et ne s'en acquitte gueres bien, ce mot a du mespris de l'ouvrier ». Il est encore employé dans « A son amy Lyon ». – L'œuvre poétique de François Ier est aussi mentionnée dans *La Suite*, p. 359 : « Chant royal dont le Roy bailla le refrain ». Ce refrain donné est la traduction d'un vers de F. Pétrarque, *Canzoniere*, XC.

33. Selon le titre ancien, « Des Poetes François, à Salel », *OP* II, p. 361, et variante du titre p. 1155.

34. *OP* II, *Cymetiere*, Complainte I, p. 388, v. 38-45 sq.

35. Voir l'« Églogue sous les noms de Pan et Robin », *OP* II, p. 34 et suivants et l'épître « Au Roy » de *La Suite*, *OP* I, p. 327-329. Le père de Marot est présent autrement dans le palimpseste et l'allégorie, v. ci-dessous.

36. Ballade IV, p. 113, v. 4. Variante d'une chanson à danser citée dans le chapitre XXXII *bis* du manuscrit de la BNF du *Cinquiesme livre*. Voir Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. G. Demerson, Seuil, 1973, p. 927 ; éd. Mireille Huchon, Gallimard, 1994, p. 907 : « Si j'ay mon joly temps perdu ».

37. Ballade IV, p. 114, v. 40, Rabelais, *éd. citées* : « A l'ombre d'un buissonnet », Seuil, p. 928 ; Gallimard, p. 908.

celle qui profère la célèbre chanson IV « Jouyssance vous donneray »<sup>38</sup>, ou l'autre voix de la chanson VI où une femme déplore la perte de son ami à la guerre ou celle de la chanson LX où une amoureuse constante se plaint de son « legier amant » ou enfin la dame du rondeau LXIV (« D'une Dame à ung Importun ») qui répond au rondeau LIV en réutilisant le même ren-trement « Tant seulement »<sup>39</sup>. Ce couple de rondeaux est le seul couple dis-socié du recueil mais laisse penser que la composition de *L'Adolescence* n'a pas été aussi soignée que Clément Marot le dit. Le cas des deux chansons voisines « Pour la Brune » et « Pour la Blanche », dont la seconde est « responsive » pour reprendre le vocabulaire du recueil, nous conduit à voir dans la présence de ces énonciateurs ou plutôt énonciatrices secondes, une preuve de la virtuosité du poète. Il est ailleurs capable de prêter sa voix ironique au Capitaine Raisin et au Capitaine Bourgeon dans les épîtres VIII et IX et sa voix amoureuse à « ung qui est allé loing de s'Amye » dans le rondeau LVIII. Nous reviendrons sur les chansons XXXV et XXXVI mais retenons que ces cinq textes sont des textes « pour » autant que des textes « à » quelqu'un.

Parmi ces voix anonymes, certaines sont menaçantes et, *a priori*, non poétiques. Clément Marot, dans la dernière ballade « Contre celle qui fut s'amyte », met en scène Ysabeau ou Luna, tardivement nommée au regard des éditions successives, ou une autre femme encore (fictive ou pas) qui lui aurait offert ce vers : *Prenez-le, il a mangé le lard*<sup>40</sup>.

L'injonction de l'amie devient refrain et est placée dans la bouche d'un « paillard » musclé qui répète sans doute un quelconque « papelard » (« hypocrite » selon le *Thrésor* cité de J. Nicot) et accomplit ses basses œuvres :

38. La chanson a été enregistrée dans le CD *Musiques au temps de Rabelais*, Ensemble Jacques Moderne, sous la direction de Joël Suhubiette, à partir d'un programme conçu par le regretté Jean-Pierre Ouvrard (Calliope, Cal9293, 1996). Une seconde chanson de Marot, « Martin menait son pourceau », hors de *L'Adolescence clémentine*, met en scène Alix et Martin et est d'inspiration libre. S'il est permis d'ajouter une référence hors *Adolescence* sur ce point du dialogue entre la/les voix et les instruments, j'ajouterai que douze Psaumes traduits par Marot ont été enregistrés par l'Ensemble Claude Goudimel, sous la direction de Christine Morel, avec le titre *Psaumes de la Réforme* dans l'excellente et abordable collection « Early Music » (Naxos, 8.553025, 1994).

39. Je remercie Jean Vignes de m'avoir signalé ce dialogue caché. On trouvera son analyse dans la revue *Op. cit.* n°7, nov. 1996, p. 79-86 : « 'En belle forme de livre' : la composition de *L'Adolescence clémentine* ».

40. M. Screech a définitivement fait le point sur le sens de cette expression qui se trouve déjà chez Eustache Deschamps dans le chapitre II de *Marot évangélique* (Droz, 1967) où, par ailleurs, il s'interroge sur le point de savoir « si vraiment, chaque fois qu'il parle du lard, Marot fait allusion à l'affaire de 1526 comme on le croit généralement. » (p. 41) – Le nom d'Ysabeau apparaît en 1538 et celui de Luna dans *L'Enfer*, v. 21-25.

Lors se va dire ung gros paillart,  
Par la Morbieu voilà Clement,  
Prenez le, il a mangé le Lard. <sup>41</sup>

La réutilisation de ce fragment de « discours rapporté » est savoureuse en soi. Elle est rendue satirique par l'emploi du juron atténué « par la Morbieu », qui est certes un euphémisme pour « par la mort de Dieu » mais n'en reste pas moins disqualifiant pour le sbire dans ce contexte de persécutions religieuses<sup>42</sup>. S'il est impossible de savoir si cet épisode est « vrai », et si, par exemple, Clément Marot a effectivement compté « six pendars » à la porte de son logis, la critique a plusieurs fois relevé la proximité des lettres de rémission du roi avec telle requête du poète qui serait donc postérieure et même tardive et ne saurait donc être comptée parmi les pièces d'un « dialogue transactionnel »<sup>43</sup> à moins que le roi, en disant le droit, ne s'inspire du poète<sup>44</sup>. En attendant la découverte d'autres pièces d'archives, il faut – tout le monde en convient – rester d'une extrême prudence. *L'Adolescence clémentine* est traversée de discours autres, cités dans des dialogues, attribués à d'autres énonciateurs, au point qu'on a l'illusion de la « citation ». Ainsi, à la lecture de ce vers de *La Suite* adressé au roi : « Nous vous faisons Prisonnier par le Roy »<sup>45</sup>, a-t-on le sentiment que « trois grands pendars » de la police du royaume ont pu fournir involontairement et « à l'estourdie » ce décasyllabe parfait que Clément Marot ne manque pas de retourner au royal destinataire de l'épître intitulée « Marot prisonnier escript au Roy, pour sa délivrance ».

On peut conclure sur ce point que Clément Marot fait entendre d'autres voix qu'il sait imiter et que, sans revendiquer une quelconque volonté de reproduction d'énoncés authentiques – sa condition de poète traqué, exilé, suspect, l'en empêcherait – il affirme, par ce biais de la « citation vraisemblable », d'une part, sa volonté de moquerie (ou ses véhémentes protestations lorsqu'il s'adresse à Monsieur Bouchart) et, d'autre part, sa maîtrise des codes. Le parcours de ces espaces extrêmement compartimentés que sont la prison mais aussi la cour du roi ou la cour de Renée de France à

41. Ballade XIV, p. 126, v. 14-16. Lors de sa première publication le titre en était « La ballade qu'il fait en prison » selon G. Defaux, *OP I*, p. 568. Ces vers sont réutilisés dans l'épître XIII de *La Suite*, p. 312, v. 90-92 : « Par la mort bieu, voylà Clement/Prenez le, il a mangé le lard./Il faict bon estre papelard,/etc. » – La même épître XIII cite l'incipit de la chanson XV de *L'Adolescence* (« Ma Dame ne m'a pas vendu », p. 187) au v. 86.

42. La désignation du « gros paillart » est explicitement injurieuse puisqu'elle mêle les accusations d'impudicité et de gourmandise. Marot utilise en revanche, dans l'envoi, une forme de prétérition lorsqu'il diagnostique, à propos de cette amie, « La trop grand chaleur, dont elle art » (v. 26).

43. J'emprunte l'expression à Roland Barthes, *Œuvres complètes*, p. 1405-06, « Trois fragments », [2] « Les trois dialogues ».

44. Gérard Defaux cite les lettres missives du roi dans les notes de son édition (*OP I*, p. 716). Voir aussi *Le poète en son jardin*, p. 171, n. 36.

45. *La Suite*, Epistre XVI, p. 316, v. 10.

Ferrare, telle troupe d'acteurs orléanaise, ce Palais parisien où il apprit à écrire, ou même ce Camp d'Atigny en temps de guerre, justifie la citation de discours sociaux dans une polyphonie que M. Bakhtine refusait au langage poétique<sup>46</sup>.

Peu importe alors que la datation des textes ne soit encore souvent que probable et que tout soit confondu dans une *Adolescence* qui raconte un apprentissage de voix contradictoires. Marot exploite et expose ces contradictions « mondaines » au moyen d'un style bas ou d'un « rude stile »<sup>47</sup> et de cette fameuse voix qui voulait être « plus repercussive/Que celle d'Écho »<sup>48</sup>. Les huit types de rimes analysées par Franck Lestringant dans sa « Note de poétique » et le retour des refrains de la ballade et du rondeau fournissent le moyen d'exposer consonances et dissonances, accords et discords, à tous les niveaux, phonétiques, sémantiques et syntaxiques et de prouver que les énoncés ne sont pas univoques et qu'on peut jouer de cette constatation.

### Le dialogue des allégories et l'apprentissage

Le récit du départ en France de l'enfant occitan « n'ayant dix ans » et de son apprentissage du français « langue seconde » est ailleurs<sup>49</sup>. L'évocation de l'apprentissage du code curial est encore hors de *L'Adolescence* : « La Court du Roy, ma maistresse d'escolle »<sup>50</sup>, écrit-il dans un passage célèbre qui évoque, à la troisième personne : « Marot bany, Marot mis à requoy »<sup>51</sup>.

Dans *L'Adolescence*, Clément Marot manifeste peu de goût pour l'école et surtout celle « de caqueter » des musequins de la seconde Ballade conviés à une représentation théâtrale dans un « Cry » :

Venez, venez, sotz, sages, folz, et folles,  
 Vous musequins, qui tenez les escolles  
 De caqueter, faire, et entretenir,  
 Pour bien juger, que c'est de noz parolles,  
 N'y envoyez, mais pensez de venir.<sup>52</sup>

46. *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Gallimard, 1978, p. 107.

47. Epistre III, p. 81, v. 142.

48. « Oraison devant le crucifix », p. 62, v. 69-70.

49. *OP II*, « L'Enfer », p. 30 :

«... Car une matinée/N'ayant dix ans en France fuz mené. :  
 Là, où depuis me suis tant pourmené,/Que j'oublai ma langue maternelle  
 Et grossément appris la paternelle/Langue Françoisse es grands Courts estimée.  
 [...] C'est le seul bien, que j'ay acquis en France/Depuis vingt ans en labour et  
 [souffrance. »

50. *OP II*, « Au tresvertueux prince, François Daulphin de France », *OP II*, p. 117, v. 34.

51. *OP II*, *ibid.*, p. 116, v. 5.

52. « Du cry du jeu de l'Empire d'Orléans », p. 111, v. 26-30.

La seule école heureuse est celle de Vénus dans « Le Temple de Cupido ». Le poète ne s'y attarde pas mais énumère les formes poétiques qui sont celles de la socialité amoureuse, dans l'échange de compositions mémorisées « par cœur », entre les amoureux et les dames :

Et les Leçons, que chanter on y ose,  
Ce sont Rondeaux, Ballades, Virelais,  
Motz à plaisir, Rimes et Triolletz,  
Lesquelz Venus apprend à retenir  
A ung grand tas d'amoureux nouvelletez  
Pour mieulx scavoit dames entretenir.<sup>53</sup>

« Le Temple de Cupido » et « L'Epistre du Despourveu » ont une texture allégorique comparable. Cependant, le premier texte met en scène un poète éloquent<sup>54</sup> et, le second, un poète troublé par le songe nocturne de Mercure le « Chief d'Eloquence ». La Ballade de Bon espoir dans « L'Epistre du Despourveu » est – on le sait – un texte crypté où le père est désigné par les rimes et la thématique comme l'a montré Gérard Defaux<sup>55</sup>. Et Clément Marot parle de/à son père<sup>56</sup> dans le rondeau LIX de *L'Adolescence* comme le montrent les analyses de Gérard Defaux et de Thierry Mantovani. Ce dernier, ici même, a évoqué une « filiation consciente, délibérée et polémique » dans ses « Remarques sur la rime chez Clément Marot ».

Le dialogue avec le père est donc allégorique et proprement poétique. C'est un dialogue « en liberté » dans la pratique du palimpseste, un dialogue imaginaire avec un modèle et enfin, un dialogue dans le registre du faire et du crypté. « Lisez hardiment » recommande l'épître liminaire de *L'Adolescence*. Et ailleurs, dans un contexte ouvertement polémique, Marot écrit à Lyon Jamet :

Ung homme ne peult bien escrire,  
S'il n'est quelcque peu bon lisart.<sup>57</sup>

Crainte et Bon Espoir sont des instances morales mais aussi des instances extérieures qui ont partie liée avec l'écriture ou l'impuissance. Bon Espoir a, par sa fonction, bien des doubles. Il est l'équivalent « envieilli » de Jeune Hardiesse, du « gay vouloir » de la ballade I mais

53. « Temple », p. 37, v. 327-332. Cf. une troisième occurrence de « entretenir » dans le Rondeau LXII « De l'Amour du siècle antique », p. 174, v. 7 : « Sçavez vous bien comme on s'entretenoit ? »

54. « Temple », p. 28, v. 23-24 : « En mes Œuvres, et dictz/J'allois blasmant d'amours tous les edictz ».

55. *Le Poète en son Jardin*, p. 45 sq.

56. *Recueil Jehan Marot*, rondeau XXXV.

57. *OP I, La Suite*, Epistre XIII, p. 312. *Lisart* rime à distance avec *Lard* et *Papelard*.

aussi, de façon décalée, de Bon Vouloir dont la voix s'adresse au poète qui dit « je » à l'intérieur même de deux épîtres voisines : « Bon vouloir [...] me donne esperance » (Epistre II, p. 72) ; « Bon vouloir m'a dist... » (« Epistre du Despourveu », p. 78).

Dans cette dernière épître, le « je » croit qu'il pourra écrire à Marguerite « en un souverain stile » et « comme » saisi par la joie :

Que diray plus ? Certes les myens espritz  
Furent des lors comme de joye espriz :  
Bien disposez d'une veine subtile,  
De vous escrire en un souverain stile.<sup>58</sup>

Cette épître est de première importance pour la thématique de l'inspiration. L'histoire de la poésie retracée par les traductions et l'hommage – sans doute convenu – aux poètes d'antan dans la liste du « Temple » ne sont plus de mise. Se pose ici le problème de la création poétique dans les termes du XVI<sup>e</sup> siècle et de la tradition classique. Les seules occurrences d'« inspire » (rimant avec « escrire ») et « inspirer » (dans la bouche de Mercure) figurent à la page 72<sup>59</sup>. Que l'élan soit contredit par l'encre qui blanchit<sup>60</sup> et que le poème s'écrive – paradoxe séculaire – sur fond d'impuissance, importe peu. Le poème raconte pour finir « la belle Aulbe du jour » (v. 151) et « ung ardant desir/Cueur, et raison de prendre tout plaisir. » (v. 186-187) Les figures allégoriques et la figure mythologique de Mercure (mythologie et allégorie étaient déjà mêlées dans le « Temple ») ont permis que cette aube advienne dans une épître qui a la forme d'un débat et d'un songe.

### Les dialogues rapportés dans les épîtres

Le genre de l'épître en vers, hérité de la tradition classique et brillamment illustré par les Grands Rhétoriciens, est la forme poétique par excellence du discours qui s'oriente vers un destinataire pour l'informer, lui faire savoir ou croire quelque chose, le supplier, le faire agir. La première

<sup>58</sup>. p. 73, v. 48-51.

<sup>59</sup>. Voir l'*Index des graphies de L'Adolescence clémentine* établi en collaboration avec Marie-Luce Demonet et publié dans le recueil de Jean-Charles Monferran, ENS, Éditions Fontenay/Saint-Cloud, 1997 pour les occurrences d'*escrire*, *escript*, etc. *Escrivains* est, ici aussi, un hapax (p. 75). Et Gérard Defaux a noté la variante intéressante (p. 451) du v. 26 : le mot *Rhetorique* est corrigé en *Poësie*.

<sup>60</sup>. Ailleurs, Clément Marot trempe sa plume dans « l'encre d'amertume », « Déploration sur le trespas de Messire Florimond Robertet », *OP I, La Suite*, p. 207, v. 6. Ou il demande à sa plume de trouver une encre « espesse, et fort obscure », Élegie XV, *OP I*, p. 256. Ailleurs encore, son encre gèle...

épître est une épître « artificielle »<sup>61</sup>. *L'Épître de Maguelonne à son amy Pierre de Provence* s'alimente de trois sources : l'héroïde selon Ovide, c'est-à-dire une épître dolente, de plainte amoureuse, le roman médiéval et un troisième texte « hybride » commenté par Franck Lestringant<sup>62</sup>. Maguelonne cite les paroles de Pierre lorsque les deux amants devisaient sur l'herbe (v. 33 sq.). La conversation amoureuse reprend aux vers 56 et suivants et Maguelonne s'en souvient alors même qu'elle est endormie. À son réveil, elle découvre qu'elle est seule et appelle son ami disparu. Clément Marot modifie l'ordre des plaintes de Maguelonne et surtout condense ces « piteux plains » rythmés par la répétition de « Hélas » tels qu'on les entend dans le roman médiéval<sup>63</sup> :

Je cherche, et cours, je reviens, et puis voys,  
 Au tour de moy je ne veis que les boys,  
 Dont maintesfois t'appelay Pierre, Pierre,  
 As tu le cueur endurcy plus que Pierre,  
 De me laisser en cestuy boys absconse ?<sup>64</sup>

Au vers 83, le décasyllabe est coupé en 4/3/3 syllabes. La voix de Maguelonne, répétant le nom de Pierre, lui impose une modulation (le nom de Pierre compte deux syllabes puis est réduit à une par la rime féminine) et déséquilibre le vers.

[...] Pierre, Pierre,  
 As tu le cueur endurcy plus que Pierre ?

Ce nom de Pierre est répété à la rime des vers 83 et 84 par le jeu sur l'homophonie usée Pierre/pierre. Clément Marot, en ajoutant au texte médiéval la répétition du nom de Pierre, produit ainsi l'effet souhaité de « voix plus repercussive »<sup>65</sup> et se fait aussi l'écho d'Ovide. Maguelonne

61. Sur la distinction entre les types d'épîtres, voir le traité de P. Fabri et le ch. II de l'ouvrage de Pauline Smith, *Clement Marot, Poet of the French Renaissance*, Londres, 1970.

62. F. Lestringant, « De la défloration aux ossements : les jeux de l'amour et de la mort dans les *Héroïdes* d'André de La Vigne et de Clément Marot », dans Gilles Ernst, éd., *La Mort dans le Texte, Actes du colloque de Cerisy, juillet 1986*, Lyon, PUL, 1988. Une version remaniée est parue dans la revue *Op. cit.* n° 7, nov. 1996, p. 67-77.

63. « Et apres, quand elle fut un peu revenue elle commença a faire les plus piteux plains que jamais homme ouyt et disoit : « Hée ! mon doux amy Pierre, mon bien, m'amour et mon salut ! [...] Helas ! Et comment pouvez vous penser que je puisse vivre en ce lieu desert et sauvage ? Helas mon gentil seigneur ! Et quel cueur vous a pris de moy laisser toute seule en ce bocage ou je mourray a cruelle mort ? », *La Belle Maguelonne*, édité par Adolphe Biedermann, Paris, Champion, 1913, p. 61.

64. Epistre I, p. 67, v. 81-85.

65. « Fais que ma voix soit plus repercussive, / Que celle là d'Echo, qui semble vive / Respondre aux gens, & aux bestes farouches [...] », « L'Oraison devant le crucifix », p. 62, v. 69-70.

répète la plainte d'Ariane dans le début de la X<sup>e</sup> des *Héroïdes* d'Ovide : « *Interea toto clamavi in litore Theseu...* »<sup>66</sup>

La fin de l'épître expose sans détours et la permanence du nom et le fait que les tristes écrits sont tissés de cris dans cet étrange énallage de personne qui fait employer « quelquefois la troisième personne pour la première »<sup>67</sup> en dépit d'une allocution à un « tu » :

En attendant de toy aulcun rapport,  
Ung hospital *a basty* sur ung port  
Dict de Saint Pierre, en bonne souvenance  
De ton hault nom [...]  
Où *j'ay basty* ces myens tristes escriptz  
En amertume, en pleurs, larmes & crys,  
Comme peulx veoir, qu'ilz sont faictz, & tissuz...<sup>68</sup>

Dans les épîtres suivantes, qui sont des épîtres naturelles, Clément Marot insère des dialogues rapportés introduits par des marques explicites. On mettra à part l'« Epistre du Despourveu » dont il a été question ci-dessus. L'Épître V, « A la Damoysele negligente de venir veoir ses Amyz » (serait-ce la Paix ?)<sup>69</sup>, est ainsi rythmée pendant quelques vers par le retour du verbe *dire* : « ce dit l'on » (v. 18), « L'autre dit » (v. 19), « dit l'autre » (v. 21). Les deux célèbres épîtres de requête « Au Roy » et « A son amy Lyon » insèrent des échanges transactionnels d'une part, entre le rimeur et Henri Macé (v. 9 à 20, c'est-à-dire 12 vers sur les 26 que compte l'épître) et, d'autre part, entre le Rat et le Lyon (v. 41-46 et 49-61). À ces cas de ré-énonciation, de réactualisation, de recadrage de l'interlocution et somme toute de discontinuité dans l'adresse, on peut ajouter l'échange avec la figure personnifiée de Désespoir, échange qui n'est pas purement langagier. Désespoir voulait faire « gemir » le rédacteur de l'« Epistre pour le

66. « Cependant, sur tout le rivage, j'appelai « Thésée » ! Le creux des roches me renvoyait ton nom, et autant de fois que moi, autant de fois ces lieux t'appelaient aussi ; ces lieux mêmes souhaitaient porter secours à ma misère. » *Héroïdes*, traduction de Marcel Prévost, Les Belles Lettres, p. 58-59, v. 21 et suivants. Cette scène entière de l'Epistre I, à partir du vers 71, est à rapprocher de la dixième héroïde ovidienne comme le signale la note 5 de l'édition G. Defaux, p. 449.

67. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* [1827], Flammarion, 1968, p. 296.

68. Epistre I, v. 207-210 et 213-215. La narration médiévale disait : « Et de l'argent qu'elle avoit encores, elle fit bastir un petit hospital ou elle fit trois lits. Et apres de l'ospital fit bastir une petite eglise avec un autel. Laquelle eglise elle fit appeler Saint Pierre de Maguelonne pour remembrance de son amy Pierre et de sa loyale amie Maguelonne. [...] Maguelonne demoura en l'ospital, ou servoit les povres malades pour l'honneur de dieu et de monseigneur saint Pierre avec grans oraisons et penitences que faisoit, affin que nostre seigneur la consolast de son doux amy Pierre. » *Éd. citée*, p. 70-72.

69. La question a été évoquée lors du colloque de Cahors.



Capitaine Bourgeon » mais ne peut répondre, « seignant du nez » que par la fuite, à l'apostrophe moqueuse menaçant de faire surgir Esperance<sup>70</sup>.

L'épître peut aussi être traversée d'énoncés à dire, projetés dans le futur et relevant d'un registre proche de celui du conseil, de la prière ou de l'ordre. Ainsi l'épître « faicte pour le Capitaine Raisin » :

Je ne veulx pas aussi que tu leur celles :  
 Mais leur diras, Amys, j'ay des nouvelles  
 D'un malheureux, que Venus la deesse :  
 A forbanny de soulas, & liesse.  
 Tu diras vray...<sup>71</sup>

Dans la première épître, si Maguelonne citait les paroles que Pierre lui tenait pendant son sommeil et celles qu'elle lui adressait lorsqu'il était absent, le « dialogue » se faisait entre personnages fictifs mais fortement individués et stables. Dans l'épître « A son amy Lyon », dernière de la section, le dialogue est confié à des personnages différents de l'énonciateur et de l'énonciataire de l'épître mais préfigure le leur.

### L'illusion d'oralité

À l'apparence de la citation et à la fiction du dialogue, on peut ajouter l'illusion de l'oralité. On entend en effet en relisant *L'Adolescence*, une prédominance de l'oral confirmée par les meilleurs commentateurs de Marot<sup>72</sup>. Il y a bien dialogue et tout d'abord marques de l'oralité : avec ces marques du langage parlé que sont les interjections *ouy*, *non* et *nenny*<sup>73</sup> et le recours à des mélodies interrogatives brèves éventuellement soutenues par l'adresse directe au lecteur ou à l'auditeur :

Elle me laisse. Or puis qu'ainsi me lasche,  
 A vostre advis ne la doibs je lascher ?  
 Certes ouy... (p. 178)

70. Epistre VIII, p. 88. Les v. 24-28 sont introduits par : « Voicy comment bien fort de luy me mocque ».

71. Epistre IX, p. 89, v. 9-13.

72. Voir le chapitre VIII de Robert Griffin, *Clément Marot and the Inflections of Poetic Voice*, l'introduction de Franck Lestringant à son édition du recueil dans la collection « Poésie » / Gallimard, et, de Gérard Defaux, *Le poète en son Jardin*, Champion, 1996, la p. 125. Franck Lestringant rappelle à juste titre que Erich Auerbach et Paul Zumthor ont étudié « la disposition paratactique » de certains énoncés médiévaux, la prééminence du registre oral et « le style improvisé et heurté du langage parlé ». – Sur l'illusion d'oralité dans *Les Regrets* (1558) de J. Du Bellay, Éliane Kotler a fourni une mise au point dans « *Les Regrets : un discours dialogique* » (*L'information grammaticale*, n° 63, 1994, p. 26-31.)

73. *Ouy* : p. 68, 76, 87, 151, 176. *Nenny (pour vray)* : p. 109 et p. 121. *Non* : p. 62, v. 103 ; « je croy que non » (p. 92) ; « En diray je rien ? non » p. 102 ; « Et pourquoy non », p. 132.

L'adresse s'accompagne ailleurs d'une redondance négligente (rien n'est ce/n'est ce rien) proche, certes, de la conversation mais qui n'oublie pas la rime :

La fleur de sa jeunesse  
A vostre advis rien n'est ce ?  
N'est ce rien que ses grâces ? (p. 196)

La fréquence du verbe *dire* substitué au verbe *écrire* accompagne l'emploi des interjections :

Je dy que non, et le veulx maintenir  
Jusque à la mort. (p. 164)  
Je riray donc : non, je prendray tristesse.  
Tristesse ? ouy, dis je toute lysesse... (p. 151)

« Que diray plus ? » s'interroge le poète, c'est-à-dire « Que dirai-je encore ? ». La formule revient souvent, toujours à la même place, en tête du décasyllabe comme s'il fallait qu'à l'attaque du vers, la parole se désigne. La syntaxe de cette brève question coïncide avec la coupe du vers et la mélodie montante de l'interrogation tombe sous l'accent<sup>74</sup>. D'autres formules interrogatives peuvent occuper cette place à l'initiale du vers et signaler autrement une « attitude dialogique »<sup>75</sup>. La fiction d'une parole est soulignée par le procédé de la correction introduite souvent par « non pas » ou « non point ». Clément Marot précise son propos et par cette variété de feinte introduit une antithèse qui fait attendre quelque chose d'excellent ou de meilleur. Les exemples sont nombreux<sup>76</sup>. En voici trois. L'épithaphe de Jehan Serre le dit : « *non pas* joueur de Detz, de Quilles, / *Mais* de belles Farces gentilles ». <sup>77</sup>

« D'ung lieu de plaisance », Clément Marot affirme ainsi, amplifiant sa comparaison :

Plus beau, que fort ce lieu je puis juger,  
Parquoy le veulx *non pas* comparer

74. « Temple », p. 40, v. 471 ; « Jugement de Minos », p. 46, v. 112 et p. 49, v. 199 ; « Epistre du Despourveu », p. 73, v. 48 ; Ballade VII, « Du Triumphe d'Ardres », p. 118, v. 27. Aux cinq occurrences de « Que diray plus ? », on ajoutera : Épithaphe XIII, p. 108, « Que dis je ? On ne le pleure point ? ».

75. Epistre VI, « Que dy je amy ? », « Mais quoy ? », p. 86, v. 11 et 13 ; Epistre VIII, « Mais quoy ? c'est tout », p. 88, v. 6. Rondeau VIII, « Helas pourquoy ? », p. 135, v. 4. – Sur l'attitude dialogique par rapport à notre propre énoncé, voir M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduit par Isabelle Kolitcheff, Seuil, 1970, début du chapitre V, et spécialement, la p. 242.

76. « Première Églogue », p. 22, v. 35-36. Les deux « aigneletz » sont laissés tout « seuletz » : « Non dessus l'herbe, ou aucune Verdure, / *Mais* tout tremblans dessus la Pierre dure. » « Temple », p. 40 : « Je ne dis pas celle que tant je cherche, / *Mais* une Amour venerique, et ardante » ; – Jugement de Minos, p. 47, v. 123-124 : « non point des craitifz / *Mais* des plus fiers feis un mortel deluge. » – Et v. 138-139 : « si bien s'en troubloit / *Que non pas* homme ains beste ressembloit. » – Epistre III, p. 81, v. 134 : « Non pas d'Oyseaulx, de Chiens ne leur abois ».

77. A. C., p. 107, v. 5-6. *Nous soulignons*.

A Ilyon, *non* à Troye la grande,  
*Mais bien* au val tapissé de Lavande,  
 Où s'endormit Pâris jeune Berger.<sup>78</sup>

Telle blessure au cœur d'une sœur est l'effet d'un baiser :

Las, elle m'a navré de grand vigueur,  
*Non* d'un cousteau, *ne* par haine ou rigueur,  
*Mais* d'ung bayser de sa bouche vermeille  
 Par alliance.<sup>79</sup>

Les trois derniers exemples cités, l'épithète de Jehan Serre et les rondeaux XXXVI et LI ont en commun de préciser à la fois ce qui n'est pas visé par l'énoncé et ce qui l'est, la visée du discours étant introduite et soulignée par *mais*. La visée du discours est encore retardée dans le rondeau 36 par la reprise de la négation et les ajouts de l'épithète *grande* et de l'adverbe *bien* : « non pas à Ilyon [...] non pas à Troie la grande/Mais bien au val [...] ». Voici un dernier exemple qui présente l'intérêt de gommer l'antithèse possible en laissant au lecteur le soin de deviner l'allusion sexuelle qui ne sera pas précisée. Guillot Martin est avec Hélène dans un beau jardin et celle-ci veut : « Son beau petit picotin, non pas d'avoine »<sup>80</sup>.

Ce procédé de la correction qui maintient les images antithétiques et, par le retard qu'elle apporte, met en relief l'expression finale déjà soulignée par la variation de rythme, est sensible jusque dans les textes d'inspiration religieuse : « Las qu'ay je dit ? quelle fureur me presse ?/Perds je le sens ? »<sup>81</sup>

Les premières ballades de la section sont celles qui donnent le plus vif sentiment de l'oralité. Clément Marot hausse la voix dans le bel incipit de la quatrième :

Musiciens à la voix argentine,  
 Doresnavant comme ung homme esperdu  
 Je chanteray plus haut qu'une bucine :  
 Helas si j'ay mon joly temps perdu.<sup>82</sup>

Il continue mais sur le registre de la moquerie dans la cinquième ballade, où curieusement il évoque aussi la pépie qui rend les oiseaux muets :

78. Rondeau XXXVI, p. 155. *Nous soulignons.*

79. Rondeau LI, p. 166, vers 6-9. *Nous soulignons.*

80. Chanson XXVI, p. 193, v. 5-6.

81. « Oraison devant le crucifix », p. 63, v. 134-135. Cf. « L'Enfer », *OP II*, p. 31, v. 411 : « Que dy je las ? O parolle soubdaine ! », voir le commentaire de Timothy Hampton dans les Actes du colloque de Cahors, Champion, 1997. Symétriquement, Clément Marot projette un « dire » dans le futur lorsqu'il s'adresse à Marguerite (« dire pourray », p. 77), ou au roi (« affin qu'on die, en prose ou en rimant », p. 87)

82. Ballade IV, p. 113, *incipit.*

Je criray plus hault qu'une Pie,  
Il n'est que d'estre bien couché.<sup>83</sup>

La rime couronnée de la seconde strophe de la Chanson III joue avec les répétitions : « Souvent je voys priant, criant »<sup>84</sup>.

Et le caprice des rimes rauques dans la ballade « Du Jour de Noël » impose, avec ce même procédé de la paronomase autrement mis en œuvre, une allègre et étonnante déperdition du sens : « S'on nous dit nac, il faudra dire noc. »<sup>85</sup>

Ce sens, qui semble être pendu avec tout souci « au croc » pendant la journée consacrée à chanter la Nativité, est au contraire privilégié dans la section des chansons qui donnent à lire d'innombrables échanges verbaux sur des structures poétiques presque aussi nombreuses que les chansons elles mêmes.

### Le lyrisme des chansons et la « dénudation du dialogue »

Les chansons forment une section de pièces plus courtes et plus simples que les précédentes souvent remarquables par le faible nombre de rimes. Ces pièces courtes ont peu d'ancrage dans un temps ou un espace précis. Hormis les chansons XXV, XXVI et XXXII, ces textes évoquent des situations amoureuses sans que, le plus souvent, ni le « tu » ni le « vous » (ch. XXXV), ni le « je »<sup>86</sup> ni le « nous »<sup>87</sup> ni la Dame, l'Amie ou la Belle ne puisse être référés à une personne précise, ni même à une allégorie<sup>88</sup>. L'identification au « je » de Clément Marot est encore moins qu'ailleurs envisageable, on l'a vu, en notant plus haut, la présence de voix féminines. La forte récurrence des pronoms accompagne paradoxalement un lyrisme impersonnel ou une dispersion des énonciateurs corrélative à la fois de la dispersion des destinataires et de la dispersion des thématiques, dispersion dont les textes relatifs à l'emprisonnement présentaient déjà un exemple redoutable.

83. Ballade V, p. 115, v. 15-16.

84. Chanson III, p. 180, v. 10.

85. Ballade XI, « Du Jour de Noël », p. 122, v. 10.

86. Il y a 424 occurrences de *je* dans *L'Adolescence*.

87. Voici les 56 occurrences de *nous* dans le recueil : pages 9, 10, 17, 17, 21, 21, 22, 22, 22, 23, 23, 24, 25, 54, 59, 63, 63, 63, 66, 70, 78, 83, 83, 84, 84, 84, 84, 85, 85, 85, 87, 97, 109, 109, 109, 109, 109, 110, 110, 110, 110, 121, 122, 123, 136, 151, 151, 151, 151, 152, 154, 192, 195, 195, 200. Ces emplois sont souvent intéressants. Ainsi, on peut opposer les emplois du *on* (p. 82) lorsque le poète décrit « du Roy la triumpante armée » dans l'« Epistre en prose », aux emplois du *nous* lorsqu'il lui faut évoquer les horreurs de la guerre et le retour souhaité de la paix (p. 83).

88. Les chansons XXIII et XXXI mettent en scène des allégories.

La variété des énonciateurs et des énonciatrices – l'un parlant pour l'autre dans les chansons XXXVI et XXXVII<sup>89</sup> – fait circuler l'énonciation lyrique et produit pour finir une « dénudation du dialogue » selon la formule d'Henri Meschonnic<sup>90</sup>. Sans doute faut-il lier cet emploi des pronoms à l'exercice même du chant à plusieurs voix. Sans doute peut-on aussi proposer de lier cet emploi des pronoms à la préférence accordée à l'emploi du futur. De nombreuses chansons relèvent de fait de ce qu'on a pu nommer « lyrisme anticipatoire » comme si le lyrisme de la promesse l'emportait sur tout autre au moment de chanter. La fréquence de l'impératif, sensible dans les épîtres<sup>91</sup> et les plaintes, faisait surgir la seconde personne tu/vous. Il en va de même dans les chansons : « Secourez moy » (p. 179), « Appaisez vostre cueur transi » (p. 181), « Allegez moy/Doulce plaisant Brunette » (p. 189). La chanson XXIII projette deux dialogues hypothétiques. Le premier s'adresse à Allegeance :

Je luy diray, Ma Dame venez veoir :  
Rigueur me bat, faictes m'en la vengeance.

Ce dialogue qui n'a jamais eu lieu hors du texte poétique est assez exemplairement marotique au sens où, mêlant la plainte et la raillerie, il est véritablement, tel l'ultime rondeau, « Escript et faict d'un cueur bien enjoué »<sup>92</sup> et offre un exemple d'essai de voix solitaire transcrit sur le papier.

### Un recueil « par contradictions »

Clément Marot s'est ailleurs moqué de cette compétence à imaginer des dialogues. Dans la *Suite de L'Adolescence clémentine*, le chant XIV intitulé « Chant de la Folie, De l'origine de Villemanoché » évoque la manie généalogique d'un fou de profession Villemanoché, de la famille des Pichelins. Il ressemble par bien des traits à Triboulet mais c'est surtout un lecteur fou qui a lu et relu des « livres tresautenticques » et qui peut prouver qu'une part de ses ancêtres Pichelin furent de vaillants guerriers et d'autres de bons orateurs capables de convertir les Infidèles. Preuve de sa compé-

89. La chanson XXXVI est écrite « Pour la Brune » : « J'ayme mieulx donc estre Brune » et la suivante « Pour la Blanche » : « Mais j'ayme mieulx estre blanche ». Les vers 7 de chaque chanson se répondent comme dans un débat.

90. *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 456 : « Le sujet d'énonciation du poème organise, plus que celui du roman, un dialogue – la dénudation du dialogue. »

91. Epistre X, p. 91, v. 1 : « Donne response... » ; Epistre XI, p. 94, v. 72 « Or viens me voir... ». Mais le rondeau satirique XXXIII qui se moque de la peur des « braves » venus en visite près des champs de bataille, est, lui aussi bâti sur la répétition d'impératifs.

92. *Rondeau parfaict*, p. 178, v. 23.

tence et sans doute aussi de sa folie singulière, Villemanoche « Sçait haranguer tout seul en Dyalogue »<sup>93</sup>.

On sait que le fou suscite le rire et qu'une part du style du jeune Clément Marot tient dans quelques vers de la « Petite Epistre au Roy » et du premier rondeau qui a l'allure d'un art poétique en miniature. Dans ce dernier, Clément Marot conseille d'« use [r] de mots receuz communement ». Il ajoute : « Rien superflu n'y soit aultrement, / Et de la fin quelque bon propos sorte. »

Ce « bon propos » et cette rime où il faut que son « rys mette », cette propension au bref et brillant essai de voix, tout cela caractérise une large part du dialogue plaisant de *L'Adolescence*. Que les ignorants qui gâtent tout, dont le coquardeau du rondeau VII qui « n'a cervelle, ne cerveau », soient menés « aux champs ». Ils ne savent point ce qu'est un « bon propos ».

Clément Marot se tient constamment loin des formes philosophiques dialoguées que connaissaient ses contemporains et parmi elles, le dialogue platonicien, le colloque selon Érasme et surtout la *disputatio* scolastique. Même si Mercure et les allégories délibèrent dans la belle « Epistre du Despourveu », le dialogue est le plus souvent court, se loge dans des pièces courtes et n'est parfaitement maîtrisé et abouti que lorsqu'il est inséré dans les épîtres au roi et à son ami Lyon. La « parole » de l'épître est alors tendue vers autrui, particulièrement virtuose dans le choix des rimes et nettement inventive et audacieuse jusque dans la pratique du néologisme.

Cette virtuosité met alors les lecteurs dans la posture des dépourvus qui prennent plaisir et peine<sup>94</sup> à lire. Et c'est toute *L'Adolescence*, pour finir, qui semble composée « par contradictions » parce que la diversité des discours du monde n'est pas déployée et mise à distance sans raison et parce que les conflits ne sont jamais masqués.

Comme nous en prévenait Nicolas Bourbon dans son poème liminaire, le recueil peut bien ne rien craindre du jugement de Momus. Momus « en aage florissant » est dans le texte mais cet adolescent reste, selon la formule qu'Abel Mathieu applique à Clément Marot, « amy de la multitude »<sup>95</sup>.

CHRISTINE DE BUZON  
Université de Limoges

93. *OP I*, p. 368, v. 30 selon le texte des *Œuvres* de 1538. Le recueil manuscrit de Chantilly donne la variante suivante : « Scait haranguer et fait maint bon Prologue. »

94. Epistre X, p. 91, v. 13-15 : « Je suis celuy, qui prends plaisir, et peine / A louer Christ, et sa Mere tant pleine / De grâce infuse... ». Clément Marot renvoie ensuite le docteur Jean Bouchart à la lecture de ses écrits.

95. *Devis de la langue française à Jehanne d'Albret, Royne de Navarre*, Paris, Richard Breton, 1559, f. 21 r : « Clement Marot [...] est vrayment amy de la multitude et [...] ha la veine douce et coulante et l'esprit bon et facetieux. »

## ANNEXE

### INDEX DES NOMS PROPRES dans *L'Adolescence clémentine*

On trouvera entre parenthèses le chiffre des fréquences puis l'indication des pages de l'édition des *Œuvres poétiques*, Garnier, t. I, 1990. Nous donnons entre crochets [ ] les précieuses identifications fournies par Gérard Defaux pour les noms de personnes dans son *Index nominum* (p. 833-851). Il faudra se référer à cet *Index* pour l'indication des pages concernant ces noms dans les notes. Cet index complète le sien pour les noms de lieux, les noms de personnages fictifs, les noms tirés de la mythologie, ainsi que des noms de personnifications qui pourront paraître discutables d'autant que sur ce point, nous n'avons pas visé l'exhaustivité.

Cet index a été réalisé avec le logiciel Hyperbase d'Étienne Brunet (Université de Nice) dans le laboratoire d'ÉQUIL XVI (Clermont-Ferrand).

- Achaïe (1) 48  
Adam (1) 31  
Affricque (2) 25, 46.  
Aimery (le Bastart d') (1) 82.  
Alain Chartier (1) 9 – Alain Charretier (1) 36.  
Alemagne (2) 38, 119.  
Alençon (duc d') (4) 102, 102, 119, 119.  
Alençon (duchesse d') (5) 72, 73, 78, 114, 145 – voir Marguerite.  
Alexandre le Grand (10) 43, 43, 44, 44, 44, 47, 48, 48, 50, 54.  
Alpes (1) 45.  
Amarille (1) 23 – Amarillis (2) 21, 23.  
Amour (61) 27, 29, 31, 31, 35, 35, 39, 40, 40, 40, 41, 41, 41, 42, 42, 66, 70, 96, 107, 113, 115, 118, 118, 118, 118, 119, 119, 149, 154, 156, 159, 168, 169, 170, 170, 172, 173, 173, 173, 173, 173, 173, 173, 173, 173, 174, 174, 175, 181, 181, 182, 182, 182, 185, 186, 187, 190, 197, 198, 199.  
Amours (1) 191.  
André (Frère cordelier) (2) 105, 105.  
Angleterre (1) 118 – (roy d') (2) 118, 152.  
Anne (Sainte) (1) 129.  
Annibal de Cartage (8) 43, 43, 43, 44, 44, 50, 52, 54.  
Apelle (1) 169 – Apelles (1) 169.  
Apollo (3) 17, 32, 140.  
Araris [fleuve] (1) 25.  
Archade (1) 90.  
Ardres (2) 118, 152.  
Aristote (1) 47.  
Asie (2) 48, 52.  
Asnières [Hugues Desmiren d'] (1) 80.  
Astarot (1) 84.  
Atigny (camp d') (2) 78, 153.  
Atropos (2) 49, 69.  
Auguste – voir César.  
Aurora (3) 30, 69, 76.  
Bacchus (7) 35, 47, 90, 90, 90, 195, 195.  
Barbette (porte) (1) 113.  
Baruth [Beyrouth] (2) 95, 96.  
Beau parler (2) 34, 35.  
Bel Accueil (6) 32, 32, 32, 41, 115, 180.  
Belleville, M. de (1) 172.  
Berauld, Nicolas (1) 16.  
Beroalde, Philippe (1) 55.

- Berry [duchesse d'Alençon et de] (1) 72.
- Bethleem (1) 123.
- Biblis [fille de Miletus] (1) 34.
- Bien aymer (1) 34.
- Bien celer (1) 34.
- Bien servir (1) 34.
- Bitinie (roy de) (1) 50.
- Bon Espoir (4) 75, 75, 76, 121 –  
Espoir (1) 76.
- Bon rapport (1) 34.
- Bon vouloir (3) 72, 78, 144.
- Bonté, Jane (3) 98, 100, 100.
- Boreas (1) 40.
- Boucal [Charles de Refuge dit l'escuyer  
Boucal] (3) 79, 80, 138.
- Bouchart, Nicolas (1) 91.
- Bourbon, Nicolas (1) 12.
- Bourgeon (1) 88.
- Bretagne (1) 119.
- Brodeau Victor (1) 174 – [acrostiche]  
(1) 144.
- Budé, Katherine (2) 102, 102.
- Caillette (1) 113.
- Calisthenes (1) 47.
- Cambray (1) 171.
- Cannes (1) 45.
- Capue (1) 50.
- Cartaige (4) 45, 45, 52, 52 – Cartage  
(royne de) (1) 41 – voir Annibal.
- Caton (1) 56.
- Caucase (1) 49.
- Cesar (1) 81.
- Champagne (1) 119.
- Champs Elysiens (1) 108.
- Charites (1) 41.
- Charon (1) 49.
- Chartres (1) 178.
- Chissay [Jacques Berard de] (3) 138,  
138, 138.
- Christ (2) 41, 91 – voir Jesuchrist.
- Clavier, Estienne (2) 141, 142 –  
Estienne (1) 142.
- Clement (4) 126, 130, 130, 142 –  
voir Marot.
- Colin (1) 122.
- Coquillart (2) 103, 103.
- Crainte (5) 73, 74, 74, 74, 75.
- Crassus (1) 56.
- Crete (1) 25.
- Cretin, Guillaume (2) 127, 127.
- Cupido (17) 27, 27, 27, 31, 32, 33, 34,  
39, 39, 40, 41, 42, 53, 65, 66, 184,  
189 – cupidique (1) 30.
- Danger (1) 195 – Faulx dangier (1) 32.
- Daphné (1) 32.
- Dare [Darius] (2) 47, 49.
- David (tour de) (1) 128.
- Dedalus (1) 40.
- Desespoir (3) 88, 88, 88, 155.
- Diana [Françoise de Foix] (1) 172 –  
Dyane (1) 155.
- Dido (6) 34, 41, 66, 71, 71, 71.
- Dieu (54) 9, 29, 55, 60, 61, 62, 63, 64,  
64, 70, 70, 77, 83, 84, 84, 84, 85,  
86, 91, 92, 93, 94, 96, 101, 103,  
104, 108, 116, 116, 121, 121, 125,  
129, 137, 138, 151, 160, 164, 167,  
172, 173, 175, 177, 178, 180, 183,  
185, 187, 189, 200.
- Dolet, Estienne (2) 9, 10.
- Doubte (1) 74.
- Du Temple, Estienne (1) 140.
- Écho (1) 62.
- Égypte (1) 52.
- Élie voir Helye.
- Eneas (2) 41, 71.
- Enfer (4) 39, 49, 62, 151 – Enfers (4)  
49, 59, 59, 123.
- Ennuy (1) 109.
- Enoc (prophète) (1) 122.
- Esope (1) 94.
- Espaignes (1) 52.
- Esperance (2) 88, 191.
- Eve (1) 31.
- Faulx Envieux (2) 109, 184.



- Faulx Rapport (2) 146, 200.  
 Ferme Amour *passim*, voir Amour.  
 Flora (1) 27.  
 Fortune (22) 54, 65, 67, 73, 92, 97, 97, 97, 138, 147, 147, 147, 147, 148, 148, 148, 148, 149, 176, 177, 178, 179.  
 Franc desir (1) 144.  
 France (18) 9, 41, 81, 98, 117, 117, 117, 117, 118, 118, 119, 119, 120, 120, 120, 121, 121, 152.  
 François Premier (1) 106 – Roy des François (1) 154 – Roy de France (1) 118.  
 Gaillarde, Jehanne (2) 143, 143.  
 Galathée (2) 23, 23.  
 Gaule (1) 117 – regions gallicques (1) 83.  
 Gaultier (1) 123.  
 Genius (1) 37.  
 Georges (Saint) (1) 138.  
 Georget (1) 122.  
 Germanie (2) 25, 120.  
 Grâce (1) 34.  
 Grece (3) 48, 52, 67.  
 Grisson, Jehan (1) 113.  
 Guignes (1) 118.  
 Guillot Martin (2) 192, 193.  
 Guynes (1) 152.  
 Haynault (5) 82, 82, 119, 119, 153.  
 Helaine (3) 66, 119, 163 – Heleine de Grece (1) 34.  
 Helene (1) 192.  
 Helye (prophète) (1) 122.  
 Henoch *voir* Enoc.  
 Heracle [Héraclite] (1) 56.  
 Hercules (1) 49 – Columnnes d'Hercule (1) 50.  
 Hercules [le seigneur] (1) 80.  
 Heroët, Antoine (1) 200.  
 Hierusalem (1) 153.  
 Honte (2) 135, 135.  
 Horace *voir* Orace.  
 Illyriens (champs) (1) 48.  
 Ilyon (1) 155 – *voir* Ylion et Troie.  
 Inde (1) 49.  
 Ircanie (1) 57.  
 Itales (1) 45 – Italie (2) 46, 157 – Italye (1) 50.  
 Jason (2) 33, 68.  
 Jehan de Mehun (1) 34.  
 Jerusalem *voir* Hierusalem.  
 Jesuchrist (8) 55, 59, 59, 60, 83, 91, 123, 124 – Jesus (3) 58, 64, 84 – *voir* Christ.  
 Jouan (2) 105, 105.  
 Judas (1) 64.  
 Judée (2) 57, 127.  
 Juno (3) 76, 110, 196.  
 Juppiter (4) 29, 30, 31 – (filz de) 46.  
 La Rocque [Jean-François de ?] (2) 88, 89.  
 Le Maire de Belges, Jan (1) 18.  
 Le Roy, Guion (2) 104, 104.  
 Le Veau, Jehan (2) 104, 104.  
 Le Voust, André (2) 102, 102.  
 Levesque, Frère Jehan (2) 103, 103.  
 Libie (3) 48, 52 – (ours de) 57.  
 Lombardie (1) 70.  
 Longueil, Christophe de (2) 100, 100.  
 Lorges – *voir* Montgomery.  
 Lorraine [Renée de Bourbon, Madame de] (1) 173.  
 Lubin, Frère (9) 112, 112, 112, 112, 112, 112, 112, 112, 112.  
 Luc (Saint) (1) 123.  
 Lucesse (1) 145.  
 Lune (2) 56, 197.  
 Luther (1) 91.  
 Lyon [ville] (3) 11, 27, 143.  
 Lyon [Jamet] (1) 92.  
 Macé, Henri (1) 87.  
 Maguelonne (3) 65, 66, 71.  
 Malleville, Jehan de (2) 95, 97.  
 Margot du Clac (1) 122.

- Marguerite (1) 78 – Marguerite de France (1) 95 – *voir* Alençon et Berry.
- Marie [Vierge] (2) 129, 151 – Vierge mere – 59, 69, 151 – Nostre Dame (2) 97, 151 – Pucelle (2) 192, 192 – Mere (2) 91, 151.
- Marot (9) 15, 15, 27, 87, 91, 97, 141, 142, 200 – Marot, Clement (5) 9, 17, 21, 27 141 – [*acrostiche*] (1) 71 – *voir* Clement.
- Mars (3) 35, 118, 171  
– rencontres martiennes (1) 45  
– guidons martiens (1) 46.
- Médée (1) 68.
- Melibée (9) 21, 22, 23, 23, 24, 24, 25, 25.
- Mer rouge (1) 57.
- Mercure (7) 43, 72, 72, 73, 75, 76, 140.
- Mercy (1) 34 .
- Milan (1) 153.
- Minerve (1) 141.
- Minfant , David (1) 83.
- Minos (19) 43, 43, 44, 44, 44, 44, 44, 46, 47, 48, 48, 50, 50, 51, 51, 51, 51, 53, 53.
- Momus (1) 12.
- Montgomery [Jacques de, *dit* Lorges] (3) 79, 80, 138.
- Montmoreau [François de Mareuil, seigneur de] (1) 80.
- Mouy (2) 79, 80.
- Moyse (1) 57.
- Muse (1) 172 – Muses (3) 30, 76, 81.
- Neptunus (1) 116.
- Neufville, Nicolas de, seigneur de Villeroi (2) 27, 27.
- Noé (1) 195.
- Noël (8) 122, 122, 122, 123, 123 – Noué 142 – Noël 177, 192.
- Numance (1) 52.
- Nymphe (1) 189 – Nymphes (2) 99, 123.
- Oaxe (1) 25.
- Olympe (1) 85.
- Orace (1) 172.
- Orleans (5) 101, 103, 103, 110, 169.
- Ovidius (1) 36.
- Pacollet (1) 85.
- Paix (1) 29, 39, 41, 83, 83, 83, 83.
- Pallas (3) 76, 110, 196.
- Pan (2) 30, 123.
- Paradis (1) 31, 39, 59, 124, 161.
- Pâris (3) 31, 66, 155.
- Paris [ville] (8) 18, 88, 93, 113, 157, 157, 157, 178.
- Parnasus [mont] (1) 85.
- Parthie (1) 25.
- Pasques (1) 142.
- Pau [fleuve Pô] (1) 45.
- Pegasis [Oenone] (1) 31 .
- Pegasus (1) 85.
- Pelyon [mont] (1) 152.
- Perreal, Claude (1) 150.
- Petrarche (1) 36.
- Pharaon (1) 57.
- Phase (1) 48.
- Phebus (3) 31, 67, 76.
- Pierre de Provence (1) 65 – Pierre (2) 67, 67 .
- Piramus (1) 69.
- Pisan, Cristine de (1) 143.
- Plutonicque (regne) (1) 59.
- Pomperan (1) 138.
- Pothon [Anthoine Raffin *dit*] (2) 77, 137.
- Priapus (1) 35.
- Provence [pays de] (1) 70.
- Prusias, roy de Bithinie (1) 50.
- Pyrrhus (2) 47, 49.
- Raisin (3) 89, 89, 90.
- Reins [Reims] (2) 153, 153.
- Robin (1) 123.
- Roch (1) 123.

- Roger (1) 192.  
 Rommant de la Rose (1) 36.  
 Romme (7) 22, 23, 23, 45, 47, 52, 70.  
 Rouen (1) 99.  
 Saint George (1) 138.  
 Saint Jehan [la] (1) 142.  
 Saint Pierre [port de] (1) 70.  
 Saint Pol [François de Bourbon, comte de] (1) 80.  
 Saint Pris (1) 178.  
 Saint Valatin (1) 10.  
 Sales (conte de) (1) 10.  
 Sarragosse [Syracuse] (1) 45.  
 Satan (1) 59 – Sathan (1) 60.  
 Scipion (7) 43, 51, 51, 51, 51, 53, 53.  
 Scytie (1) 25.  
 Senat (2) 51, 52.  
 Sereine (2) 117 – Seraine 119.  
 Serre, Jehan (2) 107, 107.  
 Sicile (2) 45, 57.  
 Silenus (1) 195.  
 Sinay (1) 57.  
 Surie (1) 90.  
 Sybille (1) 128.  
 Tantalus (1) 63.  
 Tartarie (1) 90.  
 Tharse (1) 49.  
 Thebes (1) 48.  
 Theocrenus [Benedetto Tagliacarne dit Teocreno] (1) 140.  
 Therence (1) 52.  
 Thessalle (1) 48 – Thessallye (1) 50.  
 Thisbé (1) 69.  
 Thyr (1) 49.  
 Tibre (1) 45.  
 Tigris (1) 25.  
 Tityre (6) 22, 23, 23, 23, 24, 25 –  
     Tityrus (5) 21, 21, 22, 26, 30 –  
     Tytirus (1) 22.  
 Troye (1) 155.  
 Vallenciennes (1) 82.  
 Venus (20) 33, 33, 34, 34, 36, 39, 41,  
     53, 65, 67, 76, 89, 89, 110, 135,  
     169, 169, 169, 184, 196.  
 Villeroy *voir* Neufville.  
 Villiers, Pierre de (2) 106, 106.  
 Virgile (1) 22 – virgilianes (1) 18.  
 Vulcain (1) 195.  
 Xenocrate (1) 56.  
 Ylion (guerre d') (1) 152 *voir* Ilion et  
     Troye.  
 Ysabeau (1) 176.  
 Zacharie (1) 60.  
 Zephire (3) 28  
     – Zephirus 30,  
     – Zephyrus 27.

CHRISTINE DE BUZON, *Université de Limoges*  
 MARIE-LUCE DEMONET, *Université de Clermont-Ferrand*