



## DISTANCE ET RECONNAISSANCE DANS L'ÉCRITURE DE SOI : LE CAS DES POÈMES JUDICIAIRES DE *L'ADOLESCENCE CLEMENTINE* (1538)

André BAYROU (U. Sorbonne Paris Cité & Collège Sévigné)

### INTRODUCTION : BIEN MESURER LA DISTANCE

La majorité des littéraires ne jure plus par la mort de l'auteur, théorisée par Barthes il y a cinquante ans dans un article célèbre<sup>1</sup> : voilà déjà un certain temps que s'exprime, parfois sur le ton du soulagement, l'idée d'un « retour de l'auteur » ou « à l'auteur<sup>2</sup> », ou plus précisément d'un intérêt renouvelé pour les signes d'inscription d'une personne dans un texte, cette part d'écriture de soi qui peut entrer dans la composition de n'importe quel genre littéraire. Bien sûr, un tel « retour » n'a pas restauré l'ancienne histoire littéraire scandée par la succession de notices biographiques sur les écrivains. Dans la recherche et l'enseignement supérieur, l'autonomie du texte ne semble plus constituer un principe directeur compte tenu de l'importance prise par l'étude des contextes socio-historiques, mais comme chacun sait, on n'est pas revenu pour autant à l'apprentissage consciencieux de la vie des grands auteurs ni à la conviction que l'intention de l'artiste délimite strictement le sens d'une œuvre d'art. Au contraire, l'idée d'autonomie esthétique se réactive chaque fois que l'on associe la réussite d'une œuvre à sa capacité de mettre à distance la réalité (son référent), pour laisser libre cours à une écriture inventive, suscitant une pluralité de lectures possibles. Le lexique de la *distance* – prise de distances, mise à distance, distanciation, écriture distanciée – tend de plus en plus à compléter ou à recouvrir la notion d'œuvre ouverte, autrefois mise à l'honneur par Umberto Eco, surtout lorsqu'il s'agit d'analyser la façon dont un texte dépasse le cadre de son sujet et des circonstances de sa production pour générer des significations plus subtiles ou plus universelles. En matière d'énonciation, plus sont brouillées les pistes menant du « je » et du « tu » aux personnes réelles de l'auteur et de ses destinataires, plus le texte sera perçu comme littéraire. L'art de la distance et des jeux de masques s'affirme ainsi comme un critère majeur de littéarité.

Or, de même que le nom « masque » évoque tantôt l'attrait du déguisement et tantôt le fléau de l'hypocrisie, le terme de « distance » est chargé de connotations contradictoires : dans le langage courant, il peut être aussi bien synonyme de délicatesse, lorsqu'on évite d'aborder un sujet douloureux ou controversé, que synonyme de méfiance hostile, lorsqu'on coupe court à une conversation avec un importun. Il en va dans les deux cas d'une tendance au retrait ou à l'effacement qui peut s'opérer au moyen de l'ironie, mais les deux comportements s'opposent selon la place réservée à l'interlocuteur. Cette équivoque banale persiste dans l'usage de la distance comme catégorie d'analyse littéraire. Un commentaire qui souligne les procédés d'évitement à l'œuvre dans un texte peut en orienter la lecture de façon bien différente, selon le type de participation qu'il propose implicitement au lecteur<sup>3</sup> : une fois que l'on a repéré le

<sup>1</sup> Voir Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. III, p. 40-45.

<sup>2</sup> Voir Joël Loehr et Jacques Poirier (dir.), *Retour à l'auteur*, Reims, Épure, 2015.

<sup>3</sup> Cette interrogation à la fois théorique et didactique sur le commentaire littéraire s'apparente aux réflexions d'Hélène Merlin-Kajman et du groupe de recherches qu'elle préside (*Transitions*) sur les effets des différents types de « partage des textes », autrement dit des différentes médiations qui orientent le sens de la lecture, à l'école, dans la critique, ou au sein du foyer familial. Voir de cet auteur, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur*



caractère ironique d'un énoncé ou d'un mode de représentation, s'agit-il pour le lecteur de se tenir soi-même à distance, de suspendre son adhésion au sens littéral, de cesser de croire naïvement que le texte le met en relation avec la réalité ou avec un auteur, puisque celui-ci excelle à se dérober ? S'agit-il plutôt de reconstituer cette relation à l'auteur dans le registre second de la connivence entre déniaisés, capables de décrypter un même code ? Ou bien existe-t-il encore la possibilité d'une participation moins méfiante, qui réagirait à la fiction et aux masques comme à des apparences proprement *séduisantes*, invitant à la communication plutôt que d'y faire obstacle ?

La question se pose d'autant plus à l'endroit de Clément Marot pour deux raisons : d'abord, les travaux récents sur son œuvre ont reconnu en lui, pour faire court, le premier *auteur* revendiqué de la poésie française, autrement dit un précurseur dans l'édification de l'*autorité* nouvelle du poète à l'âge du livre imprimé, conçue comme un ensemble d'autonomie, de prestige, de responsabilité, qui se traduit par une volonté d'intervention sur le processus éditorial<sup>4</sup>. En parallèle, Marot est depuis longtemps considéré comme un maître dans l'art de la distance, si l'on entend par là que sa façon de se mettre en scène dans ses poèmes est constamment déviée par l'humour et stylisée par la référence littéraire<sup>5</sup>. Cette écriture originale, servant à la construction d'une figure d'auteur très marquante, a suscité des interprétations fort divergentes, selon qu'on y cherche des indices voilés sur la vie du poète ou les artifices d'un modèle rhétorique ou littéraire brillamment revisité. Guillaume Berthon résume bien ces fluctuations de la critique dans un article intitulé « Clément Marot et la tentation biographique<sup>6</sup> » – sous-entendu : de l'importance pour les commentateurs d'y résister. L'article met en lumière les apories que l'on rencontre rapidement à vouloir déduire de la poésie de Marot des informations sur sa famille ou sur ses amours, pour compenser la pénurie de témoignages d'époque à ce sujet ; même notre connaissance de la vie publique de l'auteur, de sa carrière et de ses démêlés avec la justice, présente de nombreuses lacunes, étant donné la rareté des archives conservées – c'est dire l'épaisseur du brouillard qui recouvre sa vie privée. En s'inspirant de ce qu'il nomme la « palinodie » de Barthes qui fit droit au « désir d'auteur<sup>7</sup> » dans *Le Plaisir du texte* après en avoir décrété la mort cinq ans plus tôt, Berthon restreint la possibilité d'appréhender la présence du poète dans son œuvre à un étonnement prudent devant l'identité du sujet de l'énonciation, étonnement que le texte même suscite et sollicite en mêlant discours sur soi et réécriture poétique.

Une telle mise au point est précieuse, en ce qu'elle établit une saine mesure entre destitution et sacralisation de l'auteur. Mais reste à savoir dans quelles conditions la prudence et le désir requis du « lecteur littéraire » peuvent faire bon ménage : d'un point de vue théorique, le souci d'éviter toute extrapolation biographique n'empêche absolument pas de s'identifier au « je » d'un texte, ni de se montrer sensible à la dimension personnelle d'une écriture<sup>8</sup>, mais dans l'exercice pratique du commentaire, la valeur accordée à la subversion du

---

*une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016, et *L'Animal ensorcelé. Traumatisme, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, 2015, ainsi que les publications du site <http://www.mouvement-transitions.fr/>.

<sup>4</sup> Voir notamment Guillaume Berthon, *L'Intention du poète : Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014, et Florian Preisig, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à la Renaissance*, Genève, Droz, 2004.

<sup>5</sup> C'est une définition possible de « l'élégant badinage » que Boileau donne en modèle dans son *Art poétique* (I, v. 96), dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Mongrédien, Paris, Classiques Garnier, 2014 [1961], p. 162. Sur les enjeux de l'humour et de l'ironie marotiques, voir notamment François Cornilliat, *Sujet caduc, noble sujet. La poésie de la Renaissance et le choix de ses « arguments »*, Genève, Droz, 2009, chap. « Marot et l'art de ne "rien" dire », p. 955-978, en particulier p. 955-970, et André Tournon, « "Ce sont coups d'essai" : l'ironie poétique », *Cahiers Textuel*, n° 16, *Clément Marot, L'Adolescence clémentine*, dir. Simone Perrier, janvier 1997, p. 117-129.

<sup>6</sup> Voir Guillaume Berthon, « Clément Marot et la tentation biographique », *Cahiers parisiens. Parisian notebooks*, dir. Philippe Desan, Paris, University of Chicago Center in Paris, t. IV, 2008, p. 541-551.

<sup>7</sup> Voir Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973), repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. IV, p. 217-261, citation p. 235.

<sup>8</sup> C'est bien ainsi que Guillaume Berthon transmet sa passion pour l'œuvre de Marot.



« premier degré » de signification<sup>9</sup>, l'accent mis sur l'artificialité du discours plutôt que sur la représentation du réel pourraient finir par censurer le « désir d'auteur » en occultant ce qui, dans le texte, appelle les lecteurs à se mettre à l'écoute du poète et à prendre au sérieux l'expérience humaine qu'il met en forme. Les poèmes que Marot a composés au sujet de ses mésaventures judiciaires, intervenues dans un contexte de répression des groupes et des individus attirés par une réforme religieuse, et de ce fait suspects d'hérésie, font nettement sentir cet enjeu de la prise en compte – ou du déni – d'une réalité que l'écriture *évoque tout en la mettant à distance*<sup>10</sup> : l'ironie du poète, son goût de la réinvention burlesque, son choix de laisser dans l'ombre les circonstances précises de ses séjours en prison et des procès instruits à son encontre entraînent le lecteur dans un divertissement ou une fascination qui pourraient faire oublier la gravité de la question des libertés religieuses et de leur encadrement politique<sup>11</sup>. Toute la difficulté du commentaire est dès lors d'éclairer la dimension ludique de l'écriture sans perdre de vue l'importance de ce référent qu'est l'épreuve judiciaire.

C'est pourquoi nous tâcherons d'explorer les paradoxes de la distance poétique en partant des poèmes judiciaires<sup>12</sup> de *L'Adolescence clémentine* de 1538, pour montrer comment la distanciation dans l'écriture de soi n'a pas pour but d'abolir toute identification, mais de stimuler une certaine forme de reconnaissance à l'endroit de l'auteur et de son sujet. Notre intention serait ainsi de plaider pour un usage de la catégorie de distance qui ne disqualifie pas le plaisir ou l'intérêt d'un lecteur *concerné* – qui se sente concerné par le texte, par les situations concrètes qu'il évoque et par le ressenti des hommes qui ont vécu de telles situations<sup>13</sup>. L'objectif serait de favoriser ainsi l'appropriation des œuvres littéraires (et en particulier des classiques scolaires comme la poésie de Marot) par les élèves et les étudiants.

#### RUMEURS DE POURSUITES JUDICIAIRES DANS LA PREMIÈRE ADOLESCENCE

Lorsque Marot rassemble ses textes, en 1538, pour constituer les quatre volumes de ses *Œuvres*, il réserve le premier volume à une réédition de *L'Adolescence clémentine*, son premier recueil autorisé paru en 1532. À cet *opus* inaugural, marquant l'entrée dans le monument

<sup>9</sup> Pour une tentative d'assouplir cette hégémonie du second degré, voir notamment Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LHT*, n°9, *Après le bovarysme*, dir. Marielle Macé, mars 2012, <http://www.fabula.org/lht/9/david.html>, consulté le 4 novembre 2018.

<sup>10</sup> Anna Arzoumanov a bien montré les difficultés auxquelles se heurtent les avocats d'écrivains contemporains poursuivis pour atteinte à la vie privée, lorsqu'ils plaident la « distanciation » à l'œuvre dans l'écriture pour tenter de distinguer les personnages de l'autofiction et les personnes réelles de l'entourage de l'auteur, qui se sont senties visées par le texte. Voir son article « Les catégories de l'identification et de la distanciation dans les procès de fictions », dans *Le Démon de la catégorie. Retour sur la qualification en droit et en littérature*, dir. Anna Arzoumanov, Arnaud Latil et Judith Sarfati Lanter, Paris, Mare et Martin, 2017, p. 197-210.

<sup>11</sup> Pour un exemple de lecture anti-référentielle de ces poèmes, voir Mireille Huchon, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et la métamorphose des œuvres de prison », dans *Le Génie de la langue française : autour de Marot et de La Fontaine*, dir. Jean-Charles Monferran, Fontenay, ENS Éditions, 1997, p. 53-71. Guillaume Berthon remet en cause cette lecture dans *L'Intention du poète, op. cit.*, « La fin de *L'Adolescence* et l'expérience de la prison », p. 519-526.

<sup>12</sup> On exposera plus loin les particularités éditoriales de ce corpus qu'il est d'usage de rapporter à la prison, comme on le voit dans la note précédente. Nous préférons parler de poésie « judiciaire » pour élargir la réflexion à l'ensemble de la procédure dans laquelle prend place l'incarcération et mettre en évidence les enjeux propres à la réappropriation poétique du procès, voir notre thèse *Le Chœur des justiciables. Contrôles, libertés et usages judiciaires de la poésie à la Renaissance (France 1500-1560)*, thèse de doctorat, dir. Michel Magnien, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2018. Pour des raisons pratiques, on se réfère à l'édition du recueil mise au programme des concours d'enseignement : *L'Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, Le Livre de Poche, 2018 [2005].

<sup>13</sup> Sur la notion de lecture concernée, voir Lise Forment, *L'Invention du post-classicisme de Barthes à Racine. L'idée de littérature dans les querelles entre Anciens et Modernes*, thèse de doctorat, dir. Hélène Merlin-Kajman, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris III, 2015, en particulier le chap. « "D'eux à nous" : le choix d'une "lecture concernée" des Classiques », p. 103-133.



poétique des *Œuvres*, l'auteur choisit d'intégrer une représentation de ses déboires judiciaires : on peut dire que c'est la principale nouveauté de cette réédition<sup>14</sup>. Jusque-là, en effet, les poursuites à l'encontre de Marot n'apparaissaient dans *L'Adolescence* que par la négative.

On le voit de manière fugitive dans la ballade IV, « De soi-même, du temps qu'il apprenait à écrire au Palais à Paris », où, dans l'élan d'un lyrisme plein d'autodérision, Marot se plaint des vains efforts consentis pour obtenir un rendez-vous nocturne avec « une jeune fillette » (refrain), à l'époque où il se formait à la pratique du droit en qualité de clerc au Parlement de Paris : « Je crains le guet, c'est un mauvais garçon, / Et puis de nuit trouver une charrette » (v. 33-34, p. 247). Comprendons qu'à force de rôder sous la fenêtre de la belle, on peut facilement passer pour un voleur et se faire arrêter (ou brutaliser) par les forces de l'ordre, qui, ironie de la formule « mauvais garçon », sont aussi peu fréquentables que les délinquants. Quant à la mention plus énigmatique de la « charrette », elle se rapporte toujours aux accidents et aux mauvaises rencontres qu'on peut faire dans la rue la nuit, mais elle n'est pas sans faire penser à la charrette qui transporte les condamnés vers le supplice. En somme, alors qu'il appartient à l'institution judiciaire, le jeune juriste n'est pas à l'abri d'une arrestation. Sauf qu'il tourne la page de cette vie risquée de galant noctambule, pour se consacrer désormais à des tâches plus sérieuses. Dès la première strophe, la ballade prend la forme d'un « adieu » (v. 9-10) à ces plaisirs ratés et donc risibles de la jeunesse.

La perspective d'une incarcération devient évidente dans le rondeau XXIII, « À ses amis, auxquels on rapporta qu'il était prisonnier » (p. 300-301). Mais le rapport en question est un « faux rapport », un faux témoignage, une médisance, thème traditionnel dans la lyrique médiévale, qui sert d'amorce au rondeau suivant : « Depuis quatre ans faux Rapport vicieux... » (rondeau XXIV, v. 1, p. 301). Marot évoque la prison pour mieux la révoquer, sur un ton rassurant qui traduit la confiance en soi de celui qui n'a rien à se reprocher. Les premiers vers dissipent d'emblée le frisson du fait divers : « Il n'en est rien de ce qu'on vous révèle. / Ceux qui l'ont dit ont faute de cervelle » (v. 1-2, p. 300). Marot est-il seulement victime de la bêtise de gens qui parlent sans savoir ? La deuxième strophe fait plutôt émerger l'hostilité des médisants : « Et vous causeurs pleins d'envie immortelle, / Qui voudriez bien que la chose fût telle / Crevez de deuil... » (v. 6-8, p. 301). Voilà tracée une ligne de partage entre les « amis » inquiets et les ennemis qui se réjouissent de la fausse nouvelle, deux groupes s'intéressant vivement au sort de l'auteur. Mais ce dernier tient à se représenter à l'abri des débats, poursuivant tranquillement ses activités :

Je ris, je chante en joie solennelle,  
Je sers ma dame, et me console en elle,  
Je rime en prose (et peut-être en raison)  
Je sors dehors, je rentre en la maison :  
Ne croyez pas doncques l'autre nouvelle,  
Il n'en est rien. (v. 10-15, p. 301)

L'intérêt de cet autoportrait, que l'on pourrait rattacher à la collection des récits de journée qui émaillent la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>, n'est évidemment pas de l'ordre de la confidence autobiographique : comme on le voit à la banalité de l'alternance entre le « dehors » et « la maison », l'information transmise peut se résumer au fait que Marot est libre de ses mouvements, contrairement à ce que colporte la rumeur. En outre, ce que l'auteur dévoile de lui-même peut être rapporté à l'esthétique de sa poésie juvénile, rire et chant joyeux, écriture au service de la « dame », dans le registre amoureux ou dans l'éloge de la protectrice, comme au rondeau précédent, adressé à Marguerite d'Alençon. Mais le vers central

<sup>14</sup> Voir encore Guillaume Berthon, *L'Intention du poète*, op. cit., p. 519-526.

<sup>15</sup> Voir Yvonne Bellenger, *Le Jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*, Tübingen, Narr ; Paris, Place, 1979.



de la strophe qui joue sur l'expression proverbiale de la « rime en prose<sup>16</sup> » éclaire le fonctionnement ambivalent de ce vocabulaire poétique : « rimer en prose » signifie avoir un comportement aberrant, extravagant, insensé, ici compensé par la revendication de la « raison », qui suggère que l'incohérence affichée est parfois une manière d'éviter les ennuis. Ainsi, l'affirmation « Je rime en prose » exhibe un état d'esprit insouciant (« Je fais le fou, je me laisse aller »), tout en faisant allusion à l'activité poétique de l'auteur ; il en va de même pour la proposition « Je chante en joie solennelle ». En activant simultanément le sens figuré et le sens propre du lexique de la poésie, Marot définit symboliquement ce qu'est une vie de poète (ou une vie poétique) : l'utopie d'une osmose entre l'expérience vécue et l'expérience esthétique, sous l'égide d'une même liberté d'agir et de créer.

Certes, on pourrait toujours penser que, dans cette indistinction entre la personne réelle et le « je » du chant poétique, la convention littéraire prend le dessus au point d'évacuer la réalité du sujet de l'emprisonnement. Mais ce serait sans compter avec la dimension pragmatique du texte, à savoir la réponse donnée à la curiosité compatissante ou malsaine des amis et des ennemis de Marot. Même si l'auteur ne parle de lui que pour se définir en tant que poète, il s'adresse à des contemporains qui se préoccupent de sa personne « en chair et en os », de son corps qu'on dit enfermé dans une geôle.

Quoi qu'il en soit, ce rondeau concentre les enjeux de la distance marotique dans l'écriture de soi : Marot tient à montrer que son comportement fait parler, alimente la rumeur publique<sup>17</sup> ; il intervient dès lors en prenant la plume pour corriger les propos malveillants, mais il ne le fait pas sans entretenir le mystère sur ses activités, remplaçant les informations souhaitables par des traits d'esprit. Le rondeau précédent, « À la louange de Madame la Duchesse d'Alençon, sœur unique du Roi » (XXII, p. 299-300), présente déjà un jeu similaire :

On pourrait dire : « Il l'estime sans cesse,  
Parce que c'est sa dame, et sa princesse. »  
Mais on sait bien, si je dis vrai, ou non. (v. 10-12, p. 300)

Il s'agit de savoir si l'éloge est intéressé, autrement dit s'il verse dans la flatterie. Marot donne voix à d'éventuelles critiques sur son compte pour les discréditer aussitôt, mais sans prendre la peine de se justifier, ne serait-ce qu'en un mot. Il affiche ainsi sa bonne conscience.

Or, cette façon de clore les débats a pour effet de piquer la curiosité du lecteur, en lui rappelant que seuls ceux qui partagent la vie du poète ont la réponse à certaines questions qui le concernent. C'est déjà le cas dans la dédicace du recueil de 1538, « Marot envoie le livre de son Adolescence à une dame », passage incontournable pour l'étude de l'œuvre :

Tu as (pour te rendre amusée)  
Ma jeunesse en papier ici.  
Quant à ma jeunesse abusée,  
Une autre que toi l'a usée :  
Contente-toi de cette-ci. (p. 67-68)

Le trait d'esprit part du simple fait que la « jeunesse » du poète n'est plus qu'un souvenir : il ne peut pas récupérer le temps passé pour le revivre entre les bras de cette mystérieuse dame, mais il peut en revanche lui offrir les poèmes composés durant cette période. Cependant, il est frappant de voir le tour déceptif que prend cette dédicace, comme si Marot essayait de susciter une forme de jalousie chez sa dédicataire, à l'endroit de l'« autre » femme qui a fait le tourment du poète dans ses jeunes années. Cette présentation singulière

<sup>16</sup> Pour une analyse approfondie de cette expression qui porte le souvenir de *La Farce de Maître Pathelin*, voir Guillaume Berthon, *L'Intention du poète*, op. cit., p. 303-306.

<sup>17</sup> Le lecteur le sent bien dès l'interpellation satirique du rondeau « À une médisante » : « On le m'a dit, dague à rouelle, / Que de moi en mal vous parlez » (rondeau VI, v. 1-2, p. 282).



pourrait modifier notre façon de comprendre la distance ménagée par la distinction entre la « jeunesse en papier », qui représente l'œuvre, et la « jeunesse abusée », qui désigne la vie vécue sous l'emprise des illusions juvéniles. Plutôt que de conclure que le poète affiche ici le caractère artificiel et *purement littéraire* de son recueil, on pourrait considérer qu'il souligne cette littérarité pour mieux en jouer, pour mieux créer chez sa lectrice l'envie de s'imaginer quelles amours réelles ont inspiré cette adolescence de « papier ». Un tel effacement de l'auteur est bien propre à susciter un « désir d'auteur », pour reprendre la formule barthésienne.

## LE RÔLE DU MASQUE, OU LES FICTIONS DU « JE » INCULPE

### Chronique judiciaire, reconstruction poétique

Avec l'édition de 1538, le lecteur de *L'Adolescence* comprend que l'hypothèse de sanctions pénales contre le poète a fini par se réaliser. Il suffit de lire la préface des *Œuvres* pour sentir la gravité du contexte. En partant du problème des textes subversifs que les imprimeurs ont pu imprimer sous son nom, Marot se dit « touché » dans son « honneur » et « mis en danger » dans sa « personne », avant de rappeler : « durant mon absence les ennemis de vertu [ont failli] gard[er] la France et moi de jamais plus nous entrevoir. Mais la grâce de Dieu par la bonté du roi [...] y a pourvu » (p. 61-62). Après le scandale des placards, le poète a en effet passé deux ans en Italie (1535-1536) pour échapper à la répression des hérétiques en France : fin janvier 1535, son nom figure parmi les premiers de la liste de luthériens fugitifs ajournés à comparaître devant la justice parisienne sous peine d'être condamnés à mort par contumace<sup>18</sup> ; puisqu'il ne s'est pas rendu, Marot est donc considéré en droit comme condamné et risque concrètement l'exécution s'il est repris en France. Mais l'évolution de la politique royale, avec l'amnistie offerte aux exilés repentants, lui permet finalement de faire son retour en grâce après avoir abjuré ses erreurs, selon l'humiliant rituel de l'amende honorable, à Lyon, en décembre 1536. La publication des *Œuvres* vise donc à réparer symboliquement la blessure de l'infamie, en réconciliant le poète avec sa patrie.

Le fond judiciaire de cette présentation dramatique se retrouve aussi dans le contenu de *L'Adolescence*, puisque viennent prendre place à la fin de trois sections du recueil cinq pièces judiciaires initialement publiées par Marot en 1534 à la suite de sa traduction du *Premier Livre de la Métamorphose d'Ovide*, où elles étaient présentées en page de titre comme *Certaines œuvres qu'il fit en prison*<sup>19</sup>. Ce sont les épîtres X et XI, « À Monsieur Bouchart, Docteur en théologie » et « À son ami Lyon » ; la ballade XIV, « Contre celle qui fut s'amie » ; le rondeau « De l'inconstance de Isabeau » (LXVI), et le fameux « Rondeau parfait. À ses amis après sa délivrance » (LXVII). La lecture de ces pièces a forcément des répercussions sur celle du rondeau XXIII, analysé plus haut : on se dit que la désinvolture affichée par Marot masquait un risque d'incarcération très sérieux ; la rumeur d'emprisonnement était peut-être fautive au moment de la composition du poème, mais les soupçons sur l'auteur existaient bel et bien, puisqu'il a fini par être inculpé.

Ces poèmes apportent peu d'informations sur les circonstances qui ont conduit l'auteur en prison, car elles ne dévoilent pas la complexité de son dossier judiciaire. En effet, les quelques documents d'archives conservés attestent qu'avant 1534, Marot a déjà été visé par deux procédures en hérésie, en mars 1526 et en mars 1532, auxquelles s'ajoute une brève incarcération au tournant des mois d'octobre et novembre 1527 pour avoir porté secours à un

<sup>18</sup> Voir Gabrielle Berthoud, « Les ajournés du 25 janvier 1535 », dans *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. 25, n°2, 1963, p. 307-324.

<sup>19</sup> Voir Clément Marot, *Le Premier Livre de la Métamorphose d'Ovide, translate de Latin en François par Clément Marot de Cahors en Quercy, Valet de Chambre du Roy. Item Certaines œuvres qu'il fait en prison, non encore imprimeez*, Paris, Étienne Roffet, 1534.



prisonnier<sup>20</sup> : le poète s'est sûrement battu avec les archers ou les sergents du guet qui interpellèrent ce suspect, mais on ignore qui il était et ce qu'on lui reprochait.

Le premier procès est en revanche documenté par un double mandat signé le 13 mars 1526 par l'évêque de Chartres et adressé à son tribunal ecclésiastique, l'officialité, ainsi qu'aux tribunaux de justice civile installés sur le territoire de son évêché, bailliages et prévôtés de Paris, Tours et Blois. Dans cet acte rédigé en latin, l'évêque tire les conclusions d'une enquête où Marot apparaît « chargé et coupable de délits et d'offenses variés, même de crimes d'hérésie – *variis delictis et offensis, etiam criminibus haeresis chargiat[us] et culpabil[is]*<sup>21</sup> », et ordonne par conséquent que le suspect soit arrêté puis transféré à Chartres pour être jugé. En 1532, c'est le Parlement de Paris qui est cette fois à l'origine de poursuites contre le poète et cinq autres membres de la cour, compromis pour « avoir mangé de la chair durant le temps de Carême et autres jours prohibés<sup>22</sup> » : ce péché véniel revêt une gravité inattendue du fait que les autorités y voient un signe d'hérésie, une manifestation du mépris des réformés pour les pratiques traditionnelles recommandées par l'Église. Les charges contre Marot ont manifestement été abandonnées en 1526 : le retour de captivité de François I<sup>er</sup> n'y est sans doute pas pour rien. En 1532, les registres du Parlement de Paris gardent trace de l'intervention du secrétaire de Marguerite de Navarre, qui se porte caution pour faire libérer le poète<sup>23</sup>. Le secrétaire, Étienne Clavier, contribue d'ailleurs à *L'Adolescence* à l'occasion d'un échange poétique avec Marot (rondeaux XVII et XVIII, p. 293-295).

Pour le lecteur de *L'Adolescence* de 1538, ces différentes enquêtes et arrestations ne semblent plus former qu'une seule affaire. L'épître X est la pièce la plus éclairante de l'ensemble, car c'est la seule écrite dans le style grave plutôt que sur le mode plaisant. L'auteur adresse un vibrant plaidoyer au théologien qui l'a décrété coupable d'adhérer à « l'erreur / [...] de Luther » (v. 6-7, p. 207), à l'hérésie réformée : en effet, sans qu'ils aient le pouvoir d'infliger une sanction pénale, les docteurs de la faculté de théologie interviennent dans l'enquête en tant qu'experts des questions religieuses, chargés d'évaluer les croyances et les comportements suspects ; les juges se fondent sur leur avis pour déterminer la culpabilité du prévenu et la peine qu'il mérite. Le « Rondeau parfait » identifie la répression aux foudres de la papauté, déterminée à éradiquer la Réforme – « si j'ai fâché la Cour romaine... » (v. 9, p. 345) – puis dessine une incarcération en deux temps, suivie par la « délivrance » inscrite dans le titre :

<sup>20</sup> L'affaire nous est connue par la Lettre du roi à la cour des aides, datée du 1<sup>er</sup> novembre 1527, et enregistrée par la cour trois jours plus tard, où le souverain requiert la libération de son valet de chambre (A.N. Z1A 162, texte reproduit dans Marot, *Œuvres poétiques complètes*, éd. G. Defaux, Paris, Bordas, t. I, 1990, note 4 p. 716), et par l'épître figurant parmi les « Autres œuvres [...] faites depuis l'âge de son adolescence » qui font suite à *L'Adolescence clémentine* de 1532, sous le titre « Marot estant prisonnier, escript au Roy pour sa délivrance » (voir Marot, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., t. I, p. 316-317, et Guillaume Berthon, *L'Intention du poète*, op. cit., p. 102). Compte tenu des attributions de la cour des aides, destinataire de la lettre royale, on peut se demander si l'affaire ne relève pas d'un litige sur le recouvrement de l'impôt : dans cette hypothèse, le prisonnier secouru par Marot pourrait être un mauvais payeur.

<sup>21</sup> Voici notre traduction de la lettre latine aux juges civils : « Comme à l'instance du procureur de notre cour informations et enquêtes ont été faites contre Clément Marot et que, vues les informations contre le même Marot, nous l'avons trouvé chargé et coupable de délits et d'offenses variés, même de crimes d'hérésie, pour cette raison nous avons ordonné qu'il devait être confié à nos prisons et donné mandat contre le susdit Marot pour qu'il soit arrêté ; et parce que nous craignons que le susdit Marot ne s'absente sans correction ni punition, au grand péril de son âme, de là vient que nous, ayant pris en considération ces prémisses, vous requérons en soutien de droit jusqu'à ce que, par un ou plusieurs des gens qui vous servent, vous fassiez et ordonniez prendre et incarcérer ledit Marot, si vous pouvez le trouver, et qu'ainsi arrêté par un ou plusieurs desdits gens qui vous servent, vous le renvoyiez ou le fassiez renvoyer et que vous offriez votre soutien et secours dans ces opérations et celles qui en dépendent, pour punir par vous diligemment, corriger et examiner le dit Marot sur les crimes et délits dits plus haut, selon les voies de la justice. » (Archive transcrite par les Bénédictins de Saint-Maur dans *Gallia Christiana, in prouincias ecclesiasticas distributa*, Paris, Imprimerie royale, 1744, t. VIII, col. 408-409, texte latin reproduit par Claude Mayer, *La Religion de Marot*, Paris, Nizet, 1972, p. 11, note 2.)

<sup>22</sup> Arrêt du Parlement de Paris du 18 mars 1532, A. N. X<sup>1A</sup> 1535, f. 150 v<sup>o</sup>, édité par Claude Mayer, op. cit., p. 15.

<sup>23</sup> Arrêt du Parlement de Paris du 20 mars 1532, A. N. X<sup>1A</sup> 1535, f. 150 v<sup>o</sup>, édité par Claude Mayer, op. cit., p. 16.



J'eus à Paris prison fort inhumaine :  
À Chartres fus doucement encloué :  
Maintenant vais, où mon plaisir me mène.  
C'est bien, et mal. Dieu soit de tout loué. (v. 17-20, p. 345)

Au terme de cette procédure éprouvante mais à l'issue heureuse, le poète s'abstient de juger sa situation et s'en remet à la Providence. On comprend que ces vers résument le déroulé du premier procès instruit par l'évêque de Chartres : Marot a été appréhendé par la justice parisienne et détenu dans des conditions difficiles avant d'être livré à l'officialité. L'affaire inspire le développement de la grandiloquente description de *L'Enfer*, qui se présente comme un texte écrit entre deux visites amicales depuis « la prison claire et nette de Chartres » – probablement une chambre d'hôtellerie où Marot est gardé en résidence surveillée. La composition révèle les tourments infernaux infligés aux justiciables dans les profondeurs du Châtelet, la prison de la prévôté de Paris. Reprenant le motif épique de la descente du héros au royaume des morts, Marot met en scène son trajet sous la conduite d'un sergent jusqu'à son interrogatoire par le lieutenant criminel.

Cependant, *L'Enfer* n'a connu au départ qu'une diffusion restreinte, sans passer par la publication imprimée : Marot en a fait lecture au roi, comme il le rappelle pour expliquer l'acharnement des magistrats à son encontre, au début de son grand poème politique sur la répression des réformés, l'épître « Au Roi, du temps de son exil à Ferrare<sup>24</sup> », composée en 1535 ; la lecture a donc pu avoir lieu en 1534, soit la même année où paraissait le petit cycle carcéral du *Premier livre de la Métamorphose*. Compte tenu du temps qui sépare le procès de 1526 et ces parutions, il est probable qu'une partie au moins de ces vers a été composée dans les années 1530 : ils reflètent ainsi des préoccupations qui s'étendent au-delà de l'événement initial qui les a inspirés. La réaction offusquée d'un adversaire de Marot comme le poète Sagon montre qu'il avait eu connaissance de *L'Enfer* par ouï-dire ou par une copie manuscrite<sup>25</sup>. Mais la plupart des lecteurs de *L'Adolescence clémentine* de 1538 ne devaient pas connaître la grande fresque infernale de Marot ni la chronique détaillée de ses procès ; sans l'apport de ce savoir, leur représentation des faits obéissait plus facilement aux inflexions du recueil.

Or, dans les autres poèmes ajoutés à la réédition, le drame d'un auteur poursuivi pour ses opinions religieuses se trouve « carnavalisé », selon le mot de Bakhtine, déplacé vers un registre trivial qui remet en cause l'autorité de la justice<sup>26</sup>. Dans la ballade « Contre celle qui fut s'amie » et les deux derniers rondeaux, Marot explique son arrestation par un geste de vengeance d'une amante infidèle et susceptible, qui l'aurait dénoncé sur un faux prétexte pour lui faire payer ses reproches : rapporté à une querelle sentimentale, le conflit avec l'Église et les juges se trouve désacralisé. Le poète de Cahors imite ainsi l'humour misogyne de la « Double ballade » du *Testament* de Villon, qui catalogue tous les malheurs qui viennent aux hommes à cause de leur amour des femmes, en y incluant ceux du poète inculpé<sup>27</sup>. Le « Rondeau parfait » articule la cause fictive et le motif réel du procès : la délation féminine entraîne la confrontation avec l'Église (« la Cour romaine »). De surcroît, dans la ballade XIV, comme dans l'« Épître à son ami Lyon » qui réécrit la fable ésopique du lion et du rat, le débat sur la foi se réduit à ce qui semble à première vue une polissonnerie d'arrière-cuisine, avoir « Mangé le

<sup>24</sup> Voir Marot, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., t. II, v. 21-28, p. 81.

<sup>25</sup> Voir *Le Coup d'essai de François de Sagon [...] Contenant la responce a deux epistres de Clement Marot retire a Ferrare*, Paris, s. n. s. d. [1537 ?], f. Biii, dans la *Querelle de Marot et Sagon*, éd. fac-similé Émile Picot, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1920], non paginé.

<sup>26</sup> Sur la place des concepts bakhtiniens dans les études récentes sur Rabelais, voir notamment Peter Frei, *François Rabelais et le scandale de la modernité. Pour une herméneutique de l'obscène renaissant*, Genève, Droz, 2015, notamment p. 65-72.

<sup>27</sup> Voir François Villon, *Poésies*, éd. Jean Dufournet, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2002 [1973], p. 86-87, en particulier v. 657-661, et Claude Mayer, « Marot et "celle qui fut s'amie" », dans *Id.*, *Clément Marot et autres études sur la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1993, p. 67-74.





lard et la chair toute crue » (épître XI, v. 19, p. 210), gourmandise qui empêche le rat au ventre enflé de se faufiler hors de la réserve. Il y a là une figuration burlesque des manquements à l'abstinence en Carême qui ont éveillé les soupçons de la justice dans la procédure de 1532.

Pour dire l'infortune du poète, le célèbre refrain de la dernière ballade, « Prenez-le, il a mangé le lard », fait à nouveau jouer l'équivoque entre le sens propre et figuré : tout en faisant allusion à la surveillance des comportements alimentaires en Carême, il reprend une expression proverbiale qui évoque le réflexe de désigner comme coupable un bouc émissaire facile. Les tours et détours de l'expression ont bien été retracés par le linguiste Gilles Roques<sup>28</sup> : nombreux sont, sous la plume des juristes parisiens du XV<sup>e</sup> siècle, les propos satiriques qui mobilisent le signe du « lard » pour railler les hypocrisies de la justice. Si le fait de « manger le lard » peut évoquer les malversations cachées d'un « papelard » habile à jouer la comédie de la vertu, dire qui « a mangé le lard » revient à désigner le coupable d'un crime, et parfois de façon abusive, en lançant une accusation calomnieuse. C'est pourquoi le refrain « Prenez-le, il a mangé le lard » est un appel à la répression semblable au fait de crier haro sur le baudet. Ce refrain à double entente explique pourquoi les commentateurs ont vivement débattu pour savoir si le « lard » avait vraiment à voir avec la consommation de viande<sup>29</sup>. C'est que la perception de l'événement autobiographique est troublée par la mise en scène satirique. L'absence d'indication au premier degré sur les délits reprochés à l'auteur permet de mettre l'accent sur les signes du bas corporel : à la deuxième strophe, l'appel à la vindicte est lancé par la voix d'« un gros paillard » (v. 14), et dans l'envoi, la cause première de l'affaire est finalement rapportée, selon l'esprit misogyne du poème, au brûlant appétit sexuel de l'amie traîtresse, « La trop grand chaleur, dont elle ard » (v. 26, p. 270). Une telle présence des corps libidineux<sup>30</sup> interfère dans la compréhension des enjeux judiciaires, tout en favorisant une lecture très incarnée de la situation.

### Détente comique, correspondances allégoriques

On le voit, tout en se présentant comme victime d'un pouvoir inique, Marot ne se contente pas d'un langage pathétique pour se réapproprier le sens de ses séjours en prison ; il exploite au contraire les ressources de la dérision pour atténuer les conséquences néfastes des poursuites. En retour, le comique permet de mieux disposer le lecteur à partager les préoccupations du poète, car il allège ce que le drame judiciaire et les récriminations du justiciable pourraient avoir de pesant à la lecture.

Marot semble sensible à ce paradoxe psychologique qui fait que l'on répond parfois mieux à la détresse de l'autre quand on ne la prend pas entièrement sur soi, qu'on ne l'intériorise pas complètement. La distance dans l'écriture de soi a bien pour effet de procurer au lecteur une forme d'insouciance, mais une insouciance qui est un terrain fertile pour la compréhension des soucis de l'auteur. La composition de l'« Épître à son ami Lyon » montre bien l'application d'un tel principe, qui relève de la poétique de la fable. Ici, le détour par la fable du rat et du lion tire parti du son équivoque du prénom du destinataire, Lyon (Léon) Jamet, auquel s'ajoute l'anagramme possible de Marot en ce « mo(t) rat » ou en « (h)om(me)

<sup>28</sup> Voir Gilles Roques, « Papelard, paper lard, avoir mangé lard (et la chair toute crue) », dans *Du Côté des langues romanes. Mélanges en l'honneur de Juhani Härmä*, dir. Eva Havu, Mervi Helkkula et Ulla Tuormala, Helsinki, Société Néophilologique, 2009, p. 67-82.

<sup>29</sup> Voir la discussion entre Claude Mayer, *La Religion de Marot*, op. cit., p. 15-22, et Michael Screech, *Marot évangélique*, Genève, Droz, 1967, p. 40-43.

<sup>30</sup> De façon plus discrète, la « chair toute crue » dévorée par le rat de l'épître XI (v. 19, p. 210) reste aussi entourée d'une connotation érotique, souvenir des usages grivois de cette même expression : voir encore Gilles Roques, op. cit., en particulier p. 81-82.



rat<sup>31</sup> » : ce rapport onomastique rattache déjà la fiction animalière à la réalité, en favorisant l'identification du lecteur au personnage du lion. Pourtant, loin de la gravité attendue pour traiter de la prison, le style du poème accentue le caractère léger de la fable, comme on le voit au moment où le lion se retrouve pris au piège :

Adonc le rat, sans serpe, ne couteau,  
Y arriva joyeux, et ébaudi,  
Et du lion (pour vrai) ne s'est gaudi :  
Mais dépita chats, chattes et chatons,  
Et pris fort rats, rates, et ratons. (v. 34-38)

Le rat est tout content de pouvoir rendre service et ainsi tenir sa promesse, mais son air gaillard et débonnaire correspond bien à la gaieté que Marot lui-même insuffle à son récit, ponctué de jeux rythmiques et sonores à la manière d'un conte ou même d'une comptine, comme on le voit à ces triades fondées sur la dérivation nominale : « chats, chattes et chatons », « rats, rates et ratons ». Outre l'effet pour l'oreille, la figure peut cependant avoir une signification allégorique : l'aventure du prisonnier libéré puis libérateur ne concerne pas que sa personne, mais bien le conflit entre deux groupes affinitaires représentés ici par les deux espèces animales, que l'on peut interpréter en termes plus ou moins religieux, amis et ennemis du poète, justes et impies, ou bien précisément les évangéliques et leurs persécuteurs. C'est pourquoi la conclusion de l'épître insiste sur l'importance de l'entraide dans l'adversité :

Or viens me voir, pour faire le lion :  
Et je mettrai peine, sens et étude  
D'être le rat, exempt ingratitude :  
J'entends si Dieu te donne autant d'affaire,  
Qu'au grand lion : ce qu'il ne veuille faire. (v. 72-76, p. 212)

Cet appel révèle bien la dimension incitative de l'écriture distanciée de Marot. L'échange de services entre le rat et le lion indique en termes naïfs le cercle vertueux de la solidarité qui permet de tenir bon dans l'épreuve judiciaire. Comme dans tout apologue, l'apparence désuète du récit est au service d'un exemple à transposer dans l'action réelle. Marot lui-même ne s'est-il pas exposé au danger pour secourir le prisonnier anonyme de l'affaire de 1527 ? Or, « faire le lion » en visitant le poète incarcéré et en s'activant pour sa libération, se préparer à l'éventualité d'avoir soi-même « autant » d'ennuis « qu[e le] grand lion », c'est bien ce qu'a dû vivre un homme comme Lyon Jamet durant ces années de troubles<sup>32</sup>. Ce clerc des finances figure lui aussi parmi les luthériens ajournés à comparaître en janvier 1535 et se réfugie comme Marot à la cour de la duchesse Renée à Ferrare, où il se comporte en évangéliste zélé. Neuf ans plus tard, lorsque le poète, à nouveau contraint à la fuite, mourra en exil à Turin, c'est Jamet qui financera sa sépulture. En republiant cette épître en 1538 dans *L'Adolescence*, Marot a pu se dire qu'au-delà du souvenir de ses premiers procès, l'image du destin commun de ces deux animaux tour à tour pris au piège s'était révélée prémonitoire, et ce, non seulement pour son destinataire, mais pour tous les réformés en butte

<sup>31</sup> Voir Jacques Berchtold, *Des Rats et des ratières. Anamorphoses d'un champ métaphorique de Saint Augustin à Jean Racine*, Genève, Droz, 1992, chap. « Le Poète-rat : Villon, Érasme, ou les secrètes alliances de la prison dans l'Épître "À son amy Lyon" de Marot », p. 149-170.

<sup>32</sup> Voir Rosanna Gorris Camos, « "Va lettre, va... droict à Clément" : Lyon Jamet, sieur de Chambrun, du Poitou à la ville des Este, un itinéraire religieux et existentiel », dans *Les Grands Jours de Rabelais en Poitou. États des lieux (1483-1564) Rabelais et Bouchet*, dir. Marie-Luce Demonet, Genève, Droz, 2006, p. 142-172.



à la persécution, et pour tous ceux qui envisageaient de leur venir en aide, comme le roi quand il s'est montré enclin à la tolérance<sup>33</sup>.

Or, l'exemplarité à l'œuvre dans la fable peut éclairer la lecture programmée par les fictions du « je » marotique. L'écriture fantaisiste ou burlesque stimule l'imagination du lecteur en lui permettant de se faire une représentation concrète des épreuves traversées par le poète. Ainsi de la fiction de vengeance amoureuse introduite dans la ballade « Contre celle qui fut s'amie » et les derniers rondeaux : aussi éloignée soit-elle des enjeux du procès, elle « parle » à n'importe quel lecteur qui connaît la trahison en amour (même si l'humour misogyne s'adresse à un lectorat masculin, les lectrices de l'époque pouvaient aussi bien partager le mépris de la femme inconstante) ; elle offre ainsi une représentation à laquelle peuvent adhérer même certains esprits rebutés par la mauvaise réputation de l'hérétique. En retour, la fiction n'abolit pas le référent judiciaire, puisqu'elle se prête à la transposition allégorique. La délation de l'amante, présentée dans le « Rondeau parfait » comme un abandon, un *désaveu* – « Car aussitôt que fus désavoué / De celle-là, qui me fut tant humaine... » (v. 13-14, p. 345) – constitue l'exact opposé de la solidarité prudente du lion et du rat : elle peut dès lors représenter les dégâts de l'animosité entre les proches, lorsque le ressentiment personnel aggrave le soupçon religieux. Le dernier poème du recueil présente de la même manière une situation amoureuse au potentiel allégorique, celle d'un amant « banni » par la rumeur (v. 8-9, p. 382), obligé de s'interdire de voir sa maîtresse pour ne pas alimenter les médisances : l'amant angoissé encourage sa destinataire à faire preuve de « fermeté » en lui restant fidèle dans l'absence. Cette invitation à la « ferme amour » (v. 15), placée en conclusion du recueil de 1538, renvoie l'écho de la préface où Marot exprime sa crainte rétrospective d'être définitivement séparé de sa patrie par ses adversaires, si bien qu'on a pu donner de la dernière chanson une interprétation socio-politique, pour y voir un avertissement sur les dangers de la division<sup>34</sup>.

L'allégorie participe ainsi de l'écriture de soi, ménageant des correspondances significatives entre fiction et réalité, entre le sort de l'individu et celui du collectif. On le voit bien dès la présentation du *Temple de Cupido*, dédié au secrétaire Nicolas de Neuville en 1538 :

il m'est entré en mémoire que étant encore page, et à toi, très honoré  
Seigneur, je composai par ton commandement la quête de Ferme  
Amour. Laquelle je trouvai au meilleur endroit du temple de Cupido, en  
le visitant, comme l'âge lors le requérait. (p. 89)

On peut être frappé par la fluidité avec laquelle Marot évoque le contexte social de composition du poème, à l'époque où il vivait auprès de son dédicataire et écrivait sur son conseil, pour passer ensuite au langage allégorique : la visite du temple symbolise naturellement les premières amours de jeunesse ; « Ferme Amour » est la divinité qui siège dans la partie la plus secrète du temple, où elle représente le remède possible aux déceptions amoureuses, ces qualités d'attachement et de loyauté qui unissent authentiquement le couple. Il n'y a pas ici de rupture entre la fiction de la « quête » et la réalité de l'éducation sentimentale, car le « je » se trouve à l'interface de ces deux mondes.

Mais la traduction fictionnelle favorise et dynamise la représentation de soi. C'est la leçon que l'on peut tirer du rondeau intitulé « De conter sa fortune » (XXVI), qui n'est séparé que par deux pièces du rondeau « À ses amis, auxquels on rapporta qu'il était prisonnier ». Le poème insiste sur l'importance de trouver un exutoire à la souffrance en l'exprimant :

Mais sous constante couverture  
On peut bien déclarer les sorts

<sup>33</sup> Voir l'article fondateur de Francis Goyet, « Sur l'ordre de *L'Adolescence clémentine* », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996*, dir. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 593-611, en particulier p. 605-606, qui recentre l'interprétation de l'épître sur le rapport au roi.

<sup>34</sup> Voir encore Francis Goyet, art. cité, p. 607-608.



De Fortune.  
D'en dessirer robe, et ceinture,  
Crier, et faire tels efforts,  
Tout cela ne sert de rien, fors  
À plus indigner la nature  
De Fortune. (v. 5-12, p. 303-304)

À force de se plaindre, on pourrait fixer sur soi le mauvais sort. La *déclaration* des malheurs vécus nécessite donc des précautions pour ne pas produire l'effet inverse du soulagement recherché. C'est le paradoxe des rituels apotropaïques, que souligne ici l'opposition entre le fait de se *couvrir* et celui de se dévêtir, de déchirer ses vêtements selon l'expression traditionnelle du deuil (« dessirer robe, et ceinture »). Si l'on file le parallèle avec certains rites primitifs, le masque apparaît nécessaire autant pour libérer certaines forces magiques que pour les concentrer dans le temps de la célébration, de façon à ce qu'elles n'agissent pas sans contrôle dans la vie quotidienne : on pourrait dire que le masque est à la fois matériau conducteur et paratonnerre protecteur, ce qui vaut aussi du masque-*persona* utilisé dans le théâtre latin<sup>35</sup>. Ceci explique sans doute pourquoi le poète aime à représenter ses mésaventures « sous constante couverture<sup>36</sup> » : la *persona* et les autres accessoires de la fiction de soi permettent à l'auteur d'exprimer des tourments vécus et de solliciter l'assentiment des lecteurs tout en évitant de trop s'exposer à la malveillance. La crainte de susciter la réprobation en se plaignant de son sort fonde cet art de la distance au service de la communication avec le lecteur.

## CONCLUSION

On ne gagnerait donc pas à détacher complètement la *persona* de la personne du poète, ni à vider l'affabulation et l'humour de Marot de leurs implications *autobiographiques*, si l'on entend par là le souci de représenter sa vie en poésie : les poèmes de *L'Adolescence* ne doivent pas être pris à la lettre comme des sources d'informations pour une notice biographique sur l'auteur, mais ils nous aident néanmoins à comprendre la façon dont Marot a vécu l'épreuve du procès et de la prison. La lecture distanciée à laquelle ils nous invitent suppose un jeu possible avec le référent, un plaisir de s'éloigner mentalement d'une réalité oppressante, mais en conservant toujours la possibilité d'y revenir par le biais de l'interprétation des mots d'esprit et des symboles. La distance dans l'écriture engage ainsi une recherche de reconnaissance – reconnaissance de la légitimité de l'auteur, reconnaissance des enjeux de son procès ou des autres situations problématiques qu'il met en mots, et qui, *mutatis mutandis*, peuvent être traduits dans notre propre expérience, pour y trouver un écho.

<sup>35</sup> Tout en retenant cette hypothèse, rappelons que la question de l'interprétation anthropologique des masques rituels reste très débattue, voir notamment Henry Pernet, *Mirages du masque*, Genève, Labor et Fides, 1988, en particulier p. 123-139. Sur le théâtre latin, voir l'article référence de Florence Dupont, « Le masque tragique à Rome », dans *Pallas*, n°49, *Rome et le tragique*, dir. Marie-Hélène Garelli-François, 1998, p. 353-363.

<sup>36</sup> Mais la célébration des aventures heureuses peut aussi être cryptée pour des raisons analogues, ainsi de l'identité de l'amante : « Je ne vous la nommerai mie, / Sinon que c'est ma grand Amie » (rondeau XXXIX, « De sa grand Amie », v. 10-11, p. 317).



## BIBLIOGRAPHIE

A. N. : Archives Nationales

### Œuvres

- BOILEAU Nicolas, *Œuvres complètes*, éd. Georges MONGREDIEN, Paris, Classiques Garnier, 2014 [1961].
- Gallia Christiana, in prouincias ecclesiasticas distributa*, Paris, Imprimerie royale, 1744, t. VIII.
- MAROT Clément, *L'Adolescence clémentine*, éd. François ROUDAUT, Paris, Le Livre de Poche, 2018 [2005].
- MAROT Clément, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Gérard DEFAUX, Paris, Bordas, 1990-1993, 2 t.
- MAROT Clément, *Le Premier Livre de la Metamorphose d'Ovide, translate de Latin en François par Clement Marot de Cahors en Quercy, Valet de Chambre du Roy. Item Certaines œuvres qu'il feît en prison, non encore imprimeez*, Paris, Étienne Roffet, 1534.
- SAGON François, *Le Coup d'essay [...] Contenant la responce a deux epistres de Clement Marot retire a Ferrare*, Paris, s. n. s. d. [1537 ?], dans la *Querelle de Marot et Sagon*, éd. fac-similé Émile PICOT, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1920].
- VILLON François, *Poésies*, éd. Jean DUFOURNET, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2002 [1973].

### Textes critiques

- ARZOUMANOV Anna, « Les catégories de l'identification et de la distanciation dans les procès de fictions », dans *Le Démon de la catégorie. Retour sur la qualification en droit et en littérature*, dir. Anna ARZOUMANOV, Arnaud LATIL et Judith SARFATI LANTER, Paris, Mare et Martin, 2017, p. 197-210.
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte* (1973), repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. IV, p. 217-261.
- BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » (1968), repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. III, p. 40-45.
- BAYROU André, *Le Chœur des justiciables. Contrôles, libertés et usages judiciaires de la poésie à la Renaissance (France 1500-1560)*, thèse de doctorat, dir. Michel MAGNIEN, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2018.
- BELLENGER Yvonne, *Le Jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*, Tübingen, Narr ; Paris, Place, 1979.
- BERCHTOLD, Jacques, *Des Rats et des ratières. Anamorphoses d'un champ métaphorique de Saint Augustin à Jean Racine*, Genève, Droz, 1992.
- BERTHON Guillaume, *L'Intention du poète : Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- BERTHON Guillaume, « Clément Marot et la tentation biographique », *Cahiers parisiens. Parisian notebooks*, dir. Philippe DESAN, Paris, University of Chicago Center in Paris, t. IV, 2008, p. 541-551.



- BERTHOUD Gabrielle, « Les ajournés du 25 janvier 1535 », dans *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. 25, n°2, 1963, p. 307-324.
- CORNILLIAT François, *Sujet caduc, noble sujet. La poésie de la Renaissance et le choix de ses « arguments »*, Genève, Droz, 2009.
- DAVID Jérôme, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n°9, *Après le bovarysme*, dir. Marielle MACE, mise en ligne mars 2012, consulté le 4 novembre 2018, <http://www.fabula.org/lht/9/david.html>.
- DUPONT Florence, « Le masque tragique à Rome », dans *Pallas*, n°49, *Rome et le tragique*, dir. Marie-Hélène GARELLI-FRANÇOIS, 1998, p. 353-363.
- FORMENT Lise, *L'Invention du post-classicisme de Barthes à Racine. L'idée de littérature dans les querelles entre Anciens et Modernes*, thèse de doctorat, dir. Hélène MERLIN-KAJMAN, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris III, 2015.
- FREI Peter, *François Rabelais et le scandale de la modernité. Pour une herméneutique de l'obscène renaissant*, Genève, Droz, 2015.
- GORRIS CAMOS Rosanna, « “Va lettre, va... droict à Clément” : Lyon Jamet, sieur de Chambrun, du Poitou à la ville des Este, un itinéraire religieux et existentiel », dans *Les Grands Jours de Rabelais en Poitou. États des lieux (1483-1564) Rabelais et Bouchet*, dir. Marie-Luce DEMONET, Genève, Droz, 2006, p. 142-172.
- GOYET Francis, « Sur l'ordre de *L'Adolescence clémentine* », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996*, dir. Gérard DEFAUX et Michel SIMONIN, Paris, Champion, 1997, p. 593-611.
- HUCHON Mireille, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et la métamorphose des œuvres de prison », dans *Le Génie de la langue française : autour de Marot et de La Fontaine*, dir. Jean-Charles MONFERRAN, Fontenay, ENS Éditions, 1997, p. 53-71.
- LOEHR Joël et POIRIER Jacques (dir.), *Retour à l'auteur*, Reims, Épure, 2015.
- MAYER Claude, « Marot et “celle qui fut s'amyé” », dans *Id., Clément Marot et autres études sur la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1993, p. 67-74.
- MAYER Claude, *La Religion de Marot*, Paris, Nizet, 1972.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *L'Animal ensorcelé. Traumatisme, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, 2015.
- PERNET Henry, *Mirages du masque*, Genève, Labor et Fides, 1988, en particulier p. 123-139.
- PREISIG Florian, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à la Renaissance*, Genève, Droz, 2004.
- ROQUES Gilles, « Papelard, paper lard, avoir mangé lard (et la chair toute crue) », dans *Du Côté des langues romanes. Mélanges en l'honneur de Juhani Härmä*, dir. Eva Havu, Mervi Helkkula et Ulla Tuormala, Helsinki, Société Néophilologique, 2009, p. 67-82.
- SCREECH Michael, *Marot évangélique*, Genève, Droz, 1967, p. 40-43.
- TOURNON André, « “Ce sont coups d'essai” : l'ironie poétique », *Cahiers Textuel*, n° 16, *Clément Marot, L'Adolescence clémentine*, dir. Simone PERRIER, janvier 1997, p. 117-129.