



LES FLEURS DE POESIE FRANÇOYSE : LE CARACTERE COLLECTIF ET L'ARCHITECTURE DU RECUEIL

João AIDAR (Sorbonne Université)

Le recueil intitulé *Les Fleurs de Poesie Françoise*, publié en 1534 à Paris, constitue un bon exemple de la poésie de la première moitié du XVI^e siècle en France. Si elle représente à cette époque un jeu sur le langage, un art profane et une seconde rhétorique, elle est également considérée comme un moyen de renouvellement du monde, comme une arme au service de la Vérité. Le recueil en question en est la preuve, stigmatisant les dangers de “folle amour” et mettant en garde le lecteur contre le risque de s’égarer dans “la voie d’idolatrie” qui mène “au manoir de douleur”. Pour y parvenir, les auteurs donnent dans leurs textes la définition et la provenance de l’amour ; ils révèlent sa puissance et lui adressent des invectives ; on y trouve également des amants qui témoignent de ce qu’Amour leur a fait subir.

C’est autour de la figure la plus importante de la poésie de la première moitié du siècle que ces auteurs se rassemblent pour composer ce recueil : Clément Marot. Ce groupe est en effet formé par quelques-uns de ceux qu’il nomme mes “treschiers Freres” dans la préface à son *Adolescence*, c’est-à-dire Mellin de Saint-Gelais, Claude Chappuys, André de la Vigne, Victor Brodeau, Marguerite de Navarre et le roi François I^{er}.

Pour ce qui concerne l’aspect formel des textes, il est également conforme aux habitudes de l’époque. Ce bref recueil composé de 67 poèmes est composé de genres poétiques comme la ballade, le chant royal, l’épigramme, le blason et le rondeau – genres utilisés par Thomas Sébillet dans son *Art Poétique Français* pour illustrer la poésie réalisée dans la France de la première moitié du siècle et durement attaquées par la génération de Ronsard et Du Bellay. Il faut pourtant souligner que ces textes ne sont pas disposés comme ceux qui figurent dans la plupart des anthologies de l’époque, c’est à dire suivant une séparation générique ou thématique¹. Contrairement à ce qui s’est pratiqué pour la plus importante anthologie française de la première moitié du siècle, ils ne sont pas non plus liés par des rubriques disposées à l’intérieur du recueil pour assurer l’organisation de l’œuvre sous un cadre capable de casser la naturelle discontinuité de la poésie lyrique². Ils trouvent ici leur place plutôt en fonction du

¹ C’est, par exemple, la disposition choisie par Hernando del Castillo dans son *Cancionero general* : “por partes y distinciones de materias en el modo que sigue. Que luego en el principio puse las cosas de devoción / y moralidad / y continué a estas las cosas de amores / diferenciando las unas y las otras por los titulos / y nombres de sus auctores/ Y también puse juntas a una parte todas las canciones / los romances assimismo a otra / las invenciones / y letras de iustadores en otro capitulo / y tras estas las glosas de motes / y luego los villancicos / y despues las preguntas / E por quitar el fastio a los lectores que por ventura las muchas obras graves arriba leydas les causaron / puse a la fin las cosas de burlas provocantes a risa con que concluye la obra porque coja cada uno por orden lo que mas agrada a su apetito.”

² Voir sur ce sujet : Jane H. M. Taylor, « Inventer le recueil lyrique à l’époque de l’imprimerie : quelques jalons », *Réforme Humanisme Renaissance*, 62, année 2006, pp. 21-29 et « A priest of poetry to the people », dans : *The Making of Poetry – Late-Medieval French Poetics Anthologies*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 229-291 ; Jacqueline Cerquiglini, “Quand la voix s’est tue : la mise en recueil de la poésie lyrique au XIV^e et XV^e siècles”, *La présentation du livre*, éd. E. Baumgartner et N. Boulestran, Nanterre, 1987, p. 313-327



rôle qu’ils joueront dans le fil qui relie les différents éléments de cette trame et qui maintient debout son unité discursive.

Il faut également souligner le fait que le recueil a été imprimé joint à une autre œuvre : la traduction en français de l’*Ecatonfilea* de Leon Battista Alberti. Le texte italien apparaît en tête du volume et, quand on pense aux théories qu’il consacre à l’amour, cette publication en double volet ne semble pas anodine. L’amour représente en effet, pour Alberti, une perturbation de l’âme, une altération des sentiments et bien le combattre revient à montrer que l’on recherche la vertu³. Cette caractérisation pathologique de l’amour va de pair avec la manière dont il est décrit dans le recueil qui le suit et leur ressemblance thématique permet de mieux définir l’ensemble des poèmes comme “une œuvre porteuse de sens”.

Ce recueil ainsi constitué est-il une anthologie ? Son titre est trompeur et nous mène dans cette direction. Il nous suffit de penser à la racine grecque du mot anthologie (άνθος fleur et λέγω cueillir, ramasser). On peut également songer aux nombreuses anthologies qui depuis le Moyen Âge portent la métaphore florale dans leurs titres : *Flos*, *Flores*, *Flosculi*, *Floretus*, *Liber floridus*, *Floridus aspectus*, *Il Fiore*, *Fiorita* ainsi qu’à la présence du terme dans les titres de deux recueils français publiés aux alentours des années 1530 : *La Fleur de toutes joyesetez* (1530) ; *La Fleur de poesie françoise* (1543). C’est le cas aussi pour certaines anthologies qui apparaissent quelques décennies plus tard en Espagne et en Italie : *Flores de baria poesía* (1577), *Flores de poetas illustres de España* (1605), *I fiori delle rime de’ poeti illustri nuovamente raccolti et ordinati da Gerolamo Ruscelli* (1558).

Notre bouquet n’a néanmoins pas été cueilli par les mains d’un anthologiste, celui qui pour le critique italien Gianfranco Contini : “Mostra, non propone ; offre cose, e non idee od opinioni ; s’aroga la pretesa di far toccare con mano ; invece di fabbricare quelle costruzioni [...] che si chiamano critica, l’antologista è come un naturalista che vi porta i suoi strumenti, il suo microscopio, dice con una certa aria d’intimidazione : “vedete”, e con quel “vedete” allude a fatti, e non punto a mitologie o a ipotesi”⁴. Il est difficile de nier que l’acte de sélectionner porte déjà en lui-même un travail critique – ce qui relativise l’affirmation de l’intellectuel italien. Malgré cela, les réflexions de Contini aident à montrer que le travail de composition des *Fleurs de poesie françoise* dépasse largement cette prétendue neutralité et semble ne pas avoir comme objectif principal celui de conserver la production poétique d’une époque.

On est pourtant toujours en présence d’une figure centrale responsable de l’organisation de l’œuvre – c’est au moins ce que l’on veut nous faire croire. Victor Brodeau jouerait donc ici le rôle de celui qui dispose les fleurs à sa manière en son jardin. Il serait, selon les mots de Gérard Defaux, qui s’appuie sur le prologue de Brodeau au recueil, “l’éditeur, [le] maître d’œuvre du recueil. Il est notre Arachné. Et il a, lui, le soutien de Minerve”⁵. Defaux s’appuie plus précisément sur ce passage du prologue : “et fait prier à tous les paintres habitantz ce joyeux Pourpris qu’ilz enrichissent ceste Toille de leurs plaisantes pourtraictures : dont plusieurs bons maistres modernes passans Zeusis en cest’art, Apelles, et tous les antiques,

3 “In queste riflessioni (*Opus praeclarum in amoris remedia*) Alberti fornisce un esempio di applicazione dei *consilia* dell’*ars menica* alla principale “perturbazione” dell’animo, l’amore. Esse mostrano le patologiche “nequizie” dell’amore e i rimedi per scansarle, secondo assunti caratteristici della filosofia stoica e platonica. (...)”

Per Alberti, l’amore è un’alterazione dei sentimenti che non va sublimata attraverso un processo di spiritualizzazione, come quello descritto da Diotima e perseguito dai neoplatonici, ma guarita con dei rimedi “fatti ad arte” che consentono un superamento della patologia sul piano pratico-morale. Pertanto, il tentativo di leggere le riflessioni albertiane sull’amore alla luce della successiva sintesi di Ficino è da interpretare, come già affermato da Rinaldo Rinaldi, come una “ovvia forzatura”. dans : Cecil Grayson, *Studi su Leon Battista Alberti*, Paola Claut (cura), Firenze, L. S. Olschki, 1998, p. 215

4 Roberto Antonelli, “L’antologia, il tempo e la memoria”, *Critica del testo. II/I*, 1999, *L’Antologia poetica*, Roma, Università di Roma “La Sapienza”, Dipartimento di Studi Romanzi, Viella, 1999, p. ix

5 *Les Fleurs de Poesie Françoise* - L. B. Alberti, *Hecatomphe*, (éd) Gérard Defaux, Paris, Classiques Garnier, 2002, p. CVIII



y feirent ces suaves fleurs odorantz argute doctrine⁶. C'est à Minerve qu'il fait référence en parlant de celle qui "fait prier à tous les painctres", au "beau jardin de Poesie" quand il mentionne "ce joyeux Pourpris" et aux auteurs des textes qu'on lira dans le recueil quand il parle des "painctres habitantz ce joyeux Pourpris". Le contexte dans lequel le passage est inséré porte sur le poète qui est sauvé du chaos par Minerve et qui se fait conduire par elle au "petit jardin de Poesie". Ce "joyeux Pourpris"⁷ est la demeure des auteurs qui montreront ce qu'est l'amour mondain.

Brodeau pourrait être, comme dit Defaux, l'Arachné de cette toile. De manière tout à fait différente pourtant de l'histoire mythique, ce tisseur habile n'entretient pas avec Minerve une relation de conflit. La Déesse viendrait à sa rencontre accompagnée du groupe qui, en fabriquant les ornements et les fils complémentaires de cette toile, l'aideraient dans la composition du recueil.

La place centrale occupée par Brodeau lors de la conception et de l'organisation du recueil semble indéniable. Nous pensons pourtant qu'il n'est pas le seul « maître d'œuvre » et que la manière dont les poèmes sont disposés à l'intérieur du recueil pourrait prouver qu'il s'agit là d'une entreprise qui, depuis le début, est collective. On n'aurait pas ainsi affaire à un recueil pensé individuellement et construit grâce au travail d'un coordinateur et de ses ouvriers, mais d'une œuvre issue d'un projet pensé et orchestré par un groupe. La forte cohésion entre les poèmes semble nous empêcher aussi de considérer Brodeau comme le compilateur de textes écrits au préalable. L'action de celui qui organise est complétée par celle des auteurs des poèmes – les co-auteurs du recueil.

Des questions qui s'avèrent donc sans importance pour la plupart des recueils collectifs de l'époque – étant donné le fait que l'on serait incapable d'y répondre – pourraient être posées dans l'analyse de ces *Fleurs* : qu'est-ce qu'une œuvre collective et quelles sont ses limites ? Pourrait-on opposer un travail véritablement collectif à celui d'un maître d'œuvre collectant çà et là des pièces et les réarrangeant ? Serait-on capable de chercher dans l'architecture de l'œuvre sa nature collective ?

Le partage de paternité, dans un cas comme celui de nos *Fleurs*, semble plus facile à étudier quand le recueil se compose en tant qu'œuvre, c'est à dire, quand les poèmes n'y figurent pas comme des pièces disjointes, les fils d'un tissu mal cousu⁸. C'est en s'appuyant

6 *Op. cit.*, p. 40

7 Gérard Defaux, *op. cit.*, p. LXXXVIII : "On voit donc que, dans ce qu'il nous faut bien appeler le domaine du discours *antérotique*, Marot et ses disciples ne sont pas sans avoir d'illustres et éloquents modèles. Mais si Marot n'a pas à proprement parler créé ce discours, il reste pourtant celui qui, indiscutablement, au XVI^e siècle, a su très vite lui donner sa forme définitive et sa plus grande efficacité pratique. Et certes pour nous de la façon la plus surprenante et la moins compréhensible qui soit, puisque dès le moment où, jeune *adulescens*, il se met à composer ses premiers "coups d'essay". (...) très vite, dès 1514, année de la composition du *Temple de Cupido*, Marot se présente à ses lecteurs comme le serviteur de "Ferme Amour", le balladin de Dieu et de l'amour divin (...). Et, dans sa précision et sa plénitude, ce geste, en soi si simple, est le geste le plus radical et le plus neuf, le plus *révolutionnaire* qui se puisse imaginer. Un geste fondateur, qui décide du devenir de notre poésie pour les trente années à venir, qui en transforme profondément l'essence, l'esprit et le style. Un geste que, Brodeau et Marguerite en tête, tous ses disciples ne pourront que répéter après lui, soulignant ainsi aujourd'hui pour nous, à plus de quatre siècles de distance, l'importance décisive qu'ils lui ont reconnue".

8 La lecture des recueils en tant qu'œuvres organiques va à cette époque au-delà du déchiffrement même du sens des textes. Elle passe, chez les humanistes, également par la recherche d'« un ordre caché et secret » : « Cette exigence d'un ordre secret se retrouve à la Renaissance : chez les commentateurs de Pétrarque, par exemple, qui rivalisent d'ingéniosité dans l'établissement ou rétablissement du texte. Une œuvre n'affiche pas sa variété, voire son désordre, sans susciter par là même la tentation de découvrir un ordre caché et secret. Portés par une science teintée de pythagorisme à rechercher l'agencement occulte des choses, à voir dans le nombre la voie secrète de la vérité, les humanistes creusait les textes pour y découvrir de tels trésors cachés. Ils ne pouvaient qu'être sensibles à la structure profonde d'un ensemble, à un jeu formel, largement indépendant du sens du texte, et peut-être impossible à définir avec précision mais qui était mystérieusement infuse dans les œuvres et leur conférait un surcroît de prestige – comme un écho affaibli de cet ordre que le Créateur a imposé à l'univers. Pourtant, si, dans leurs commentaires, les savants glosaient les mots, et parfois la syntaxe, ils



encore sur un autre passage du Prologue qu'on voit son caractère organique affirmé : "Ainsi pour la bonté de l'œuvre, et l'excellence des ouvriers qui l'avoient si bien décorée, la dicte Parque gracieuse en fait à tous ostentation"⁹. On y lit également la confirmation du rôle actif joué par ces poètes. Ils sont définis comme des "ouvriers" dont le travail a "si bien décoré[e]" le chantier commandé par Brodeau. Il s'agit donc d'un recueil élaboré au sein de la cour, autour du roi et de sa sœur, par des poètes qui sont à leur service : Marot est valet de chambre du roi ; Mellin de Saint-Gelais est son "maistre d'hôtel" et sera bientôt (en 1536) conservateur de la bibliothèque royale à Blois ; Brodeau est secrétaire de Marguerite ; Chappuys est valet de chambre et bibliothécaire du roi¹⁰.

Les textes sont disposés à l'intérieur du livre de façon à rendre explicite l'objectif recherché par telle organisation : celui d'épuiser l'analyse de notre apparente faiblesse face au sentiment amoureux et de montrer le chemin qui nous mène vers la libération de ce fils de Vénus.

Le livre est composé de quatre poèmes d'ouverture et d'un texte de clôture.

À son entrée figure celui qui va décrire le thème qui y sera traité. Trois textes viennent à sa suite compléter cette description. À l'entrée de ce jardin se trouvent des fleurs qui exposent la nature de celles avec qui elles partagent le terrain. Ce sont des poèmes d'ouverture, des textes qui encadrent l'œuvre – on pourrait, d'une certaine manière, les rapprocher des poèmes qui figurent en tête des recueils de poésie amoureuse publiés au XVI^e siècle¹¹.

Les titres même de ces textes introduisent déjà le lecteur à la matière traitée tout au long du recueil : *Iceluy disciple commence à descrire Amour par ce Dialogue* ; *Ung autre Autheur deffinit Amour* ; *Rondeau corroboratif de ce propos* ; *Autre description d'amour par le prince des Poetes François*. L'on aura bien affaire à ces multiples facettes de l'Amour, et donc à une définition de ce « fils de Vénus ». Au-delà d'une analyse des traits les plus importants de l'Amour, ces textes montrent, pourtant, que c'est sur sa bataille contre l'« humaine nature » que le recueil se penchera principalement. Les premiers vers du poème II (*Ung autre Autheur deffinit Amour*), où la caractérisation de l'Amour laisse place à ses effets sur l'entendement, en sont la preuve :

Qu'est ce que Amour ? Est ce une Deité
Regnant sur nous ? ou volonté naissante
Sans quelque force, et sans nécessité ?
C'est ung povoir, qui par secrete sente

semblaient avoir gardé pour eux les spéculations sur l'ordre" in Doranne Fenoaltea, *Du palais au jardin : l'architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 1990, pp. 33-34.

⁹ *Les Fleurs de Poesie Françoise* - L. B. Alberti, *Hécatomphile*, op. cit., p. 40

¹⁰ À propos de l'influence de Marot sur ses « disciples » et les relations établies par ces poètes au sein de la cour voir : Christine M. Scollen-Jimack, « Vers une typologie marotique : Eustorg de Beaulieu, Victor Brodeau, Charles de Sainte-Marthe » et Jean Balsamo, « Trois « Poètes renommez de ce tems », Claude Chappuys, Antoine Héroët, Mellin de Saint-Gelais et la *Fable de Cupido et Psyché* » ; dans *La Génération Marot : Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, Actes du Colloque international de Baltimore (5-7 décembre 1996), (éd.) Gérard Defaux, Paris, Honoré Champion, 1997

¹¹ Comme le souligne Cécile Alduy, l'ouverture des *Amours* révèle au lecteur le type d'œuvres auxquelles il aura affaire : « (...) Une fois encore, il semble que l'ouverture du recueil reçoive un traitement particulier, et, ici, soit le lieu de reconnaissance où se décide l'appartenance au genre. Les cinq ou dix premiers poèmes de chaque recueil délivrent inmanquablement un nombre limité de motifs obligés – *innamoramento*, naissance divine de la Dame, adoration, impuissance poétique, déclinaison onomastique des vertus de son nom -, qui font office de signatures du genre et placent la suite dans une filiation explicite. (...)

C'est ici que se joue de manière privilégiée le programme de lecture et d'identité du *canzoniere* proprement dit. Un certain nombre de traits du paratexte et des frontières de l'œuvre distinguent déjà les « Amours » de simples collections de poèmes et tendent à ériger un code implicite, propre à ce genre en cours d'élaboration ». dans Cécile Alduy, *Politique des Amours : poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 356



Se joint au cueur, dissimulant sa force,
Et se fait Maistre avant que l'on le sente.
C'est un discord et general divorce
D'entre le sens et le vray jugement,
Laisant le fruit pour la feuille et l'escorce.

En outre, les vers suivants, dans le troisième texte du recueil, semblent corroborer ces affirmations. Elles s'appuient sur l'expérience et allèguent que celui qui « (...) contredie à un fait tant prouvé, / Quant il l'aura (comme moy) esprouvé / Il changera de sentence et devis ». Les poèmes établissent ainsi depuis l'ouverture du recueil des fortes connexions entre eux dans le but de mieux analyser la matière qui y sera traitée.

Comme clôture du livre figure le texte qui bouleverse les questionnements faits à propos de la puissance de l'Amour et qui rend l'Homme responsable de sa destinée. Le poème dont le titre est *Ung autre Autheur changeant matiere parlant pour Eve nostre mere exprime que c'est de noblesse, et qui doibt estre appellé Noble* renverse l'inexorabilité de notre faible condition face à l'Amour. Dans la lutte incessante que se livrent en nous l'âme et le corps, Eros devient comme le symbole de notre condition fragile. Après avoir lu au fil du livre une réflexion exhaustive sur la passion amoureuse, on aboutit, dans ce dernier texte, à un questionnement salutaire sur la nature humaine. Elle n'est pas obligée de simplement subir les cruautés de l'Amour car c'est dans la quête de la Vertu que se trouve le salut de l'âme.

Le christianisme jouait bien sûr un rôle central dans la pensée des auteurs de la première moitié du siècle et il en va de même pour ces *Fleurs*¹². C'est notre "Mere premiere" qui parle dans ce dernier poème pour nous rappeler que son péché nous défend de croire à nos origines comme source de salvation. Ce raisonnement montre à l'homme, selon l'expression de Gérard Defaux "la responsabilité à la fois historique, psychologique et morale qui est la sienne dans les malheurs qui le frappent"¹³ et affirme que seule la Vertu chrétienne peut nous "faire noble".

Ces inquiétudes apparaissent d'ailleurs déjà dans le premier poème du livre :

O genre vicieux, aveugle nation,
Cueurs ignorantz le vray, plains de faulse pasture,
Où avez vous le sens ? Criminele action
Miserables serons si jusqu'en sepulture
Peché nous mouille, et tainct de sa pollution.

Elles résonnent, dans le poème de clôture, dans les réflexions d'Eve :

Par vertu donc la noblesse est acquise
Qui ne se peut aux parens referer :

12 Gérard Defaux, *Le poète et son jardin : étude sur Clément Marot et "L'Adolescence clémentine"*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 198 : "[...] il existe en France, chez Clément Marot, Marguerite de Navarre et les autres "enfants d'Apollo" de la première moitié du siècle, et bien avant la redécouverte de Platon, c'est-à-dire totalement en dehors de son influence ou de celle de Marsilio Ficino, de Cristoforo Landino ou de Léon l'Hébreu, en-deçà donc de toute intervention du Platonisme ou du néo-Platonisme, un "discours antérotique" qui puise son inspiration dans l'Évangile, un discours concentré, séduisant et subtil, discrètement efficace et parfaitement au point. C'est bien que ce discours, qui se met définitivement en place dès les années 1514-1518, avec *Le Temple de Cupido* et *L'Épître de la belle Maguelonne*, qui sait très vite se faire reconnaître et se faire comprendre, s'organiser, se transformer en mouvement, se donner les mots d'ordre et les moyens d'action nécessaires à son épanouissement et à son inscription dans l'espace social et politique, se propose ni plus ni moins d'effectuer dans le domaine entre tous profane de la poésie courtoise ce que les "idées nouvelles", celles de Luther et d'Érasme, de Lefèvre d'Étaples et de Guillaume Briçonnet, sont parallèlement en train de produire dans celui, entre tous sacré, de la foi et du rapport de la créature à son Créateur : je veux dire une véritable RÉFORME, ou encore, au sens le plus littéral du terme, une CONVERSION ou une MÉTAMORPHOSE, la substitution d'un langage à un autre langage, d'une mentalité à une autre mentalité".

13 *Les Fleurs de Poesie Françoise* - L. B. Alberti, *Hécatomphile*, op. cit., p. LXIII.



Ains fault qu'ilz soyent fermes en telle guise
Que ne soyent veuz de vertu separer.

Encore une fois la structure des *Fleurs* nous fait penser au caractère « organique » des recueils de poésie amoureuse du XVI^e siècle¹⁴. A l'instar de ces « Amours », les échos intratextuels entre le début et la fin de l'ouvrage semblent boucler les textes en les faisant converger en une expression cohérente et en invitant le lecteur à regarder les poèmes rétrospectivement comme composants d'un tout cohérent.

La manière dont les couleurs ont été mises sur cette toile permet donc d'affirmer que le tableau qui en surgit est conçu de façon réfléchie et qu'il forme une figure très cohérente. On aurait donc affaire à une œuvre qui, grâce à son organicité, semble être depuis le début de sa formation un travail partagé entre plusieurs artisans.

Comme conséquence de ces réflexions apparaît une question à laquelle nous devons tâcher de répondre : Serait-il possible de trouver dans ce recueil des signes qui le caractérisent comme une entreprise collective ? Autrement dit : porterait-il des marques qui montrent que depuis le début de sa composition un groupe de poètes s'est rassemblé autour de cette entreprise commune ?

Répondre de manière affirmative à ces questions ne relève apparemment pas de l'erreur. Il faut pourtant souligner que nous n'avons aucune certitude à ce sujet. On ne saurait, par exemple, déterminer les noms des auteurs qui auraient pris part à cette entreprise. La présentation de l'ouvrage nous fait même croire qu'il s'agit plutôt des fleurs ramassées par un jardinier solitaire. Mais c'est en regardant de plus près la relation étroite¹⁵ que les textes établissent entre eux que son caractère collectif semble apparaître.

Lisons ensemble le poème XLVIII du recueil.

Le Prince des Poetes à une Dame.

Chascun t'oyant, ou voyant en ta grace
Dit que la fleur des Crettes et des Medes
N'est à louer, ny de Paris la race.
Ta beauté fait les trouver toutes laydes,
Ton feu s'estainct de ce que le mien ard :
Te regardant, toujours le mien s'avive,
Et le tient meurt, combien que le mien vive.
Mort ou pitié en feront le depart.

Ce poème est disposé de manière à connecter des textes dont les thèmes définiront la progression narrative de la partie finale du recueil : on parle des poèmes XXIX-XXX (*Ung autre pour attraire sa Dame, la loue en sa personne – Ce mesme Autheur continue ce propos*) et LVI-LVII-LVIII (*Ung autre Amant à sa Dame – Response de la Dame – Replique d'icelluy Amant*). Dans le premier cas, c'est le début du poème qui fait à nouveau référence au mythe

14 Sur ce thème voir Cécile Alduy, *op. cit.*, pp. 333-353.

15 Il s'agit également ici, comme le souligne Cécile Alduy à propos des *Amours*, d'un "processus d'intériorisation des procédés d'agencement" : "De l'unité de lieu et de contenant à l'unicité de l'énonciation et à la circularité de son discours, le trajet qui mène du *Jardin* et autres *Vergier d'honneur* aux "Amours" est certes long et tortueux. Il a cependant le mérite de souligner un double processus d'intériorisation des procédés d'agencement, de moins en moins délégués au paratexte pour être directement intégrés comme effets de la succession des poèmes, et de promotion de l'auteur. Dans le *Jardin de plaisance*, la fiction "romanesque" sous-jacente est imposée de l'extérieur, dans les rubriques et le récit-cadre; dans les genres des "Amours", c'est du sein même des poèmes que surgira si ce n'est une trame narrative, du moins un schéma actantiel, centré sur l'identification claire d'une seule figure auctoriale, qui feint de fusionner avec le personnage du poète-amant", in Cécile Alduy, *op. cit.*, p. 94



déclencheur de la Guerre de Troie. Pour ce qui regarde son vers de clôture, on doit porter attention au mot “pitié” et à la connexion qu’il établit avec les textes LVI-LVII-LVIII.

Lisons ensemble le poème XXX:

[XXX]

Ce mesme Autheur
continue ce propos.

A Menelée et Paris je pardonne
L’ung de sa femme importun demandeur :
L’autre d’Amye obstiné deffendeur.
Mais du malheur des Troiens je m’estonne :
Car s’il fa(i)lloit que pour belle personne
Leur ville feust quelque peu desmollye,
Perir pour vous ma dame belle et bonne
Leur eust esté plus gloire que follye.

Le thème de l’éloignement de la femme est évoqué ici par l’histoire mythique d’Hélène, Ménélas et Pâris. On le voit traité avec clairvoyance et les louanges hyperboliques de l’aimée se convertissent en lucidité de la part de l’amant. Il est capable de comprendre ce que l’amour provoque chez l’autre (Menelée et Paris). Il peut également concevoir que la splendeur de sa dame représenterait la gloire même pour un peuple qui s’est fait exterminer. À cette capacité de mesurer les émotions ressenties par autrui et à celle d’analyser l’étendue du pouvoir de son aimée vient s’ajouter tout au long des poèmes suivants une lucidité envers soi-même et envers l’Amour.

C’est par exemple le cas des poèmes XXXIII (*Ung autre recommence les Panegyriques des Dames, parlant d’une seulle, pour la quelle il a quelque peu mal en sa teste*) et XXXIV (*L’auther susdict surpris de Jalousie dit ces deux propos subsequentz*) où l’amant mesure aisément ses sentiments extrémistes.

[XXXIII]

Ung autre recommence
les Panegyriques des Dames,
parlant d’une seulle, pour la quelle
il a quelque peu mal en sa teste.

Dieu me fait tant dignement pourveue
D’esprit, de biens[,] de grace et de beaulté,
Que tous les biens sembleroient povreté
A qui auroit ma richesse congneue :
Mais quant je pense entre tant qui l’ont veue,
Chascun sçavoir et vouloit bien choisyr,
Espris d’Amour par le quel je l’ay eue :
J’ay pres qu’autant de peur, que de plaisir.

[XXXIV]

L’auther susdict surpris de Jalousie
dit ces deux propos subsequentz

M’Amye et moy peu de foy en long temps
Sommes tumbez en querelle et divorce,
Où chascun a fait preuve de sa force,
En nous monstrant en grand malheur contents[.]



Toute la gloire en amours que j’attens,
C’est quand elle est cause de mon malayse[:]
Eust elle tort, si tost que je l’entens,
Je me le donne, et fault que je l’appaise.
Je ne sçay pas si l’on pourroit atteindre
Où je me tiens : mais j’ay telle fiance,
Tant peu je suys accoustumé de craindre,
Et tant certain de mon impatience :
Que j’aymeroyz trop mieulx la cognoissance
Qu’elle par mort me fust du tout ostée,
Que l’on me dist par douteuse apparence
Autre l’avoir seulement empruntée

Je suis “(...) tant certain de mon impatience” dit le locuteur à la fin du poème XXXIV. Il préfère que la mort vienne lui ôter son aimée que de la voir “empruntée” par quelqu’un d’autre : “Que j’aymeroyz trop mieulx la cognoissance / Qu’elle par mort me fust du tout ostée, / Que l’on me dist par douteuse apparence / Autre l’avoir seulement empruntée.” Le mot “follye” employé pour caractériser la destruction de Troie résonne dans ces vers – qui sont les derniers du poème XXXIV. La femme pour laquelle il faut se battre ne représenterait plus une démente mais provoque l’égarement de l’amant. On pourrait attirer également l’attention sur le fait que le poème précédent prépare les vers que l’on vient de lire, la *peur*, dans les mots de Defaux “se cristallisant finalement chez cet “amant passionné” en *jalousie*”¹⁶. On pourrait également s’appuyer sur le parallèle entre le vers qui clôt le poème XXX “*Leur eust esté plus gloire que follye*” et le dernier vers du poème XXXIII “*J’ay pres qu’autant de peur, que de plaisir*”. L’étroite connexion entre ces deux vers nous fait passer de la lucidité envers autrui à la lucidité envers soi-même et l’amant acquiert la capacité de parler commodément de ses sentiments.

On retrouvera semblable commodité dans les poèmes suivants lorsque l’amant parlera de l’Amour. Celui qui était “tant certain” de son impatience désormais sent “au vray” qu’Amour lui porte haine. C’est dans le poème XXXVII qu’on voit cette certitude se manifester au sujet des sentiments de l’Amour pour l’amant :

[XXXVII]

Ung autre ayment passionné
se lamente du fait d’Amour

Je sens au vray qu’Amour me porte hayne :
Et en cela je l’ay traistre apperceu,
Que soubz espoir d’estre mys hors de peine,
Il m’a tousjours abusé et deceu.
Las, maulgré moy j’ay son ordre receu,
Et plusieurs foyz me suys mis en deffense :
Mais contre ung Dieu armé la resistance
D’ung homme nud, est de trop foyble effort.
Mon cueur surprint d’assault : et pour vengeance
Y meit le feu se sentant le plus fort.

En plus de la lucidité exprimée vis-à-vis de l’Amour – il est un traître, il m’a trompé – l’amant se montre conscient de la faiblesse qui est la sienne et de l’incapacité d’agir comme il le voudrait. La prise de conscience de la part de l’amant s’achève sur ce poème où nous retrouvons une bonne synthèse de ce qui est le message véhiculé par le recueil : la tragédie de notre existence tient au fait que nous ne pouvons pas maîtriser notre faiblesse face à l’Amour.

¹⁶ *Les Fleurs de Poesie Françoise* - L. B. Alberti, *Hécatomphile*, op. cit., p. LXXVIII.



Et celui qui a enduré les souffrances qu'il provoque est le seul capable d'en parler¹⁷. C'est à cette preuve maximale de lucidité qu'on a affaire dans ce texte : la capacité de faire l'analyse de l'Amour en même temps que le pouvoir de reconnaître son impuissance face à lui. L'amant devient en ce texte et le sujet et le sujet-objet de la sentence : sujet capable de parler de l'Amour et sujet-objet apte à parler de sa faiblesse mais incapable de résister aux attaques de ce dieu puissant.

Il est important de souligner le fait que ce poème forme une unité de sens avec les deux textes suivants en plus des fortes connexions entre leurs vers : "Mon cueur surprint d'assault : et pour vengeance / Y meit le feu se sentant le plus fort" (XXXVII) - "Et vivre fait l'espoir en cruauté, / Bruslant le cueur d'une attente ravie" (XXXIX) ; "Las je doybs bien mon malheur souspirer, / Veu que d'avoir ung bien, je meurs d'envie : / Qui est ma mort : et je l'estime vie" (XXXVIII) - "En te voyant changeay ma liberté / A cest Amour, qui fait mourir la vie, / Et vivre fait l'espoir en cruauté" (XXXIX).

Des connexions semblables seront d'ailleurs maintenues entre ces poèmes et celui qui leur succède : cette vie qui est conforme à la mort, au texte XL est décrite par le vers "Pour soustenir ma languissante vie" et l'adjectif "traître" utilisé pour classifier l'Amour désormais est employé pour parler de la Dame "J'ayme trop mieulx servir une traistesse". Ce poème est relié à la fois à ceux qui le précèdent et ceux qui le suivent et qui décrivent l'établissement d'un nouveau rapport entre l'amant et sa dame. Il acquiert un caractère hardi et cela lui procure la force nécessaire pour entretenir un dialogue avec son aimée. Le changement peut même être constaté dans les titres des poèmes : "*D'ung Amoureux n'ausant requerrir sa Dame de luy donner allegement*" (XXXIX) et "*Ung Amoureux plus hardy*" (XL).

C'est au cœur des demandes adressées à l'aimée que demeure le mot "pitié" cité plus haut et présent au dernier vers du poème XLVIII. Il ne s'agit pas à ce moment du recueil d'établir un simple dialogue avec l'aimée mais de révéler la victoire de l'amant sur l'"honneur" de la dame. On est même, dans les poèmes LVI-LVII-LVIII, en présence d'un renversement de la position adoptée par ces acteurs : c'est la dame désormais qui craint l'instabilité des promesses de l'amant.

[LVI-LVIII]

Ung autre Amant à sa Dame.

Amour et moy avons fait qu'une Dame
Voulant ouyr les plainctes d'amytié,
A converty sa rigueur en pitié :
Car j'ay vaincu le corps, et Amour l'Ame.

Response de la Dame.

Si la pitié que j'ay eu de voz palinctes,
Vous cause avoir entiere loyaulté,
Gardez la bien : Amour en cruauté
Se peult tourner, et puis gaster les faintes.

Replique d'icelluy
Amant.

¹⁷ Cette conscience semble faire écho aux vers du poème III. Ce texte, analysé ci-dessus, corrobore les définitions données de l'Amour au poème précédent en s'appuyant justement sur l'expérience : « Mal ou bien fait, j'en dit mon advis. / Et s'aucun a les espritz si ravis / Qu'il contredie à ung fait tant prouvé, / Quant il l'aura (comme moy) esprouvé / Il changera de sentence et devis ». Le recueil montrerait ainsi, depuis son entrée, une procédure utilisée plus loin et responsable d'affermir sa cohérence.



Amour et moy en vous ferons demeure
En loyaulté, monstrant qu'aymer sçaura[.]
Ma fermeté les trois vivre fera
En une foy, combien que l'ung se meure.

La "narration" progresse et, une fois "converty [l]a rigueur en pitié", celui qui a manifesté une telle lucidité envers lui-même et envers l'Amour, conquiert le moyen de se pencher sur le troisième élément de ce trinôme : la dame. Elle perd son statut de "dame sans mercy" et au poème LXIII on l'entend dire qu'amour "(...) print d'assault mon cueur, / Et meit le feu dedans à grande oultrance. / En lieu conquis ainsi fait le vainqueur." Comme l'écrit Defaux dans les commentaires qu'il fait sur un des derniers poèmes du recueil : "Nous ne sommes pas loin des conclusions qu'adoptera bientôt Marguerite de Navarre dans l'*Heptaméron* : "le vice est commun aux femmes et aux hommes", chez l'une comme chez l'autre, "toute vertu vient de Dieu"¹⁸. Ni l'amant, ni l'aimée ne sont parfaits. On l'a constaté grâce aux analyses menées à propos de leurs faiblesses face au sentiment amoureux.

Ces commentaires semblent indiquer qu'on aurait affaire à une œuvre dont la structure a été pensée de manière à représenter le minutieux parcours d'une analyse qui vise à aboutir à une conclusion. Comme chez les physiciens ou chez les philosophes, une méthode a été apparemment adoptée et il s'agit de connecter les poèmes de manière à épuiser les analyses sur l'amour mondain et à créer quelques "narrations" – dont celle que nous venons de proposer – qui aboutissent aux réflexions présentes dans le dernier poème.

Il nous semble ainsi possible d'ajouter un nouvel élément aux très justes analyses de Nathalie Dauvois sur la structure du recueil. Nous sommes d'accord avec elle, lorsqu'elle dit que le livre possède une structure dialogique et qu'il ne suit pas la logique narrative normalement utilisée dans les recueils collectifs de la première moitié du siècle, affirmation énoncée à partir du parallèle qu'elle établit entre les *Fleurs* et le *Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*. Pourtant la progression thématique trouvée dans les textes analysés plus haut, semble nous empêcher de dire que la logique narrative traditionnelle disparaît au bénéfice de "celle du débat [qui] n'est plus que prétexte à la réunion de pièces diverses sur un sujet unique, l'amour"¹⁹. La disposition des textes au sein du recueil paraît suivre une logique propre, une narration qui ne tient pas à l'aspect chronologique mais qui relève de la découverte de soi-même et de ceux qui participent au jeu amoureux. Cette narration garderait donc son aspect progressif, en aboutissant au texte qui viendrait au secours de l'humain et qui lui montrerait que seule la vertu chrétienne peut l'éloigner de "la voie d'idolatrie" qui mène "au manoir de douleur"²⁰.

¹⁸ *Les Fleurs de Poesie Françoise* - L. B. Alberti, *Hécatomphile*, op. cit., p. LXXXVI

¹⁹ Nathalie Dauvois, "L'exemple des recueils collectifs de poèmes au début de l'imprimerie", *Réforme Humanisme Renaissance*, 57, année 2003, p. 167.

²⁰ Pour y arriver, de manière semblable au "démarquage" entrepris par les *Amours*, le recueil n'aura pas non plus recours à un appareil paratextuel: "En regard de la production éditoriale des décennies précédentes, le genre nouveau des "Amours" se démarquera donc à plus d'un titre, et d'abord par la conquête de la paternité du tout de l'œuvre par l'auteur. Autre divergence, les "Amours" n'auront pas recours à un appareil paratextuel intermédiaire (rubrication, titres-résumés, prose encadrante) pour esquisser un récit et couler leurs fragments poétiques dans un semblant de trame narrative : la fiction se construira au sein même des poèmes, grâce à la présence d'un unique auteur identifié à la voix lyrique. Le recueil collectif doit quant à lui justifier son unité de manière explicite, en intervenant pratiquement avant chaque poème : la diversité des sources et des pièces impose le truchement d'une fiction encadrante pour gommer leur hétérogénéité. Le compilateur peut ainsi tirer profit de la diversité de son matériau, tout en la présentant comme une œuvre inédite – et donc susceptible de se gagner un nouveau public. Le refus des "Amours" de se prêter à la mise en récit du lyrisme amoureux apparaît dès lors comme un choix fort, révélateur d'un changement de problématique et d'esthétique. L'éviction progressive de tout roman interstitiel se confirmerait donc comme tendance de fond



C'est d'ailleurs le désir de la maintenir valable, qui aurait pu mener ces auteurs à présenter Brodeau comme le seul maître d'œuvre de ce chantier. Au-delà de la belle lecture de Daniel Martin qui fait dialoguer le recueil français avec l'*Hécatomphile*²¹, rendre explicite le caractère collectif du travail aurait peut-être trop attiré l'attention sur la nature polyphonique du recueil en masquant profondément la progression que l'on a tâché d'analyser. Cette démarche ajoute de la complexité discursive au recueil et enrichit les lectures qu'on peut faire de ce livre.

Les analyses menées plus haut tâchent de représenter une piste dans l'établissement des limites entre une entreprise collective, une anthologie et une œuvre conçue individuellement par un maître d'œuvre prêt à réarranger les fleurs récoltées çà et là dans plusieurs jardins. Néanmoins, elles veulent également évoquer des interrogations qui nous semblent indispensables – et qui pourraient même les remettre en question : le regard critique sur la nature collective des œuvres du XVI^e siècle représenterait-il une démarche légitime ? Aurait-on des outils nécessaires pour déterminer le type de collaboration dont l'œuvre est issue ? Quels sont-ils ? Serait-il valable d'aller chercher ces réponses dans la structure interne du recueil ?

Quoi qu'il en soit, les *Fleurs de poesie françoise* sont sans aucun doute un document de très grande valeur issu de cette première Renaissance française. Ce recueil est à la fois représentatif du pétrarquisme de l'école marotique²² et du "Ferme Amour" autour duquel cette même école s'est rassemblée. Celui-ci est le véhicule de certains poèmes très célèbres de l'époque et tout en étant le résultat d'une entreprise collective, il vient ajouter une pierre au très riche édifice des recueils dont la structure peut être minutieusement analysée.

de l'évolution de la lyrique amoureuse d'auteur, de Dante à Pétrarque ou de Machaut à Ronsard", in Cécile Alduy, *op. cit.*, p. 98.

21 Daniel Martin attire l'attention sur la relation établie entre la traduction française de l'*Ecatomphile* d'Alberti et les poèmes du recueil. Selon lui, le texte de l'auteur italien aiderait l'introduction « aux poésies des *Fleurs* qui nous font assister au défilé d'une série d'acteurs tenant des rôles variés sur la scène du théâtre amoureux. » Il s'agirait ainsi d'un recueil qui fait entendre plutôt des voix diverses que des auteurs. Nous pensons que ces « masques » permettent au recueil de brûler parfois la « polyphonie » et assurer la cohésion entre ses poèmes. Voir Daniel Martin, « L'anonymat dans *Les Fleurs de Poésie Françoise (1534)* : jeux de rôle, jeux de pistes, jeux de masques », *Littératures classiques*, 2013/1, (n° 80), p. 265-278.

22 Voir Jean Balsamo, « Marot et les origines du pétrarquisme français (1530-1540) », *Clément Marot : « Prince des poètes français » 1496-1996*, Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 1996, (org.) Defaux, Gérard et Simonin, Michel, Paris, Honoré Champion, 1997.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

Les Fleurs de Poesie Françoise - L. B. Alberti, *Hécatomphile*, (éd) Gérard Defaux, Paris, Classiques Garnier, 2002

Textes critiques

ALDUY Cécile, *Politique des Amours : poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.

ANTONELLI Roberto, « L'antologia, il tempo e la memoria », *Critica del testo. II/I*, 1999, *L'Antologia poetica*, Roma, Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Studi Romanzi, Viella, 1999.

BALSAMO Jean, « Marot et les origines du pétrarquisme français (1530-1540) », *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996*, Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 1996, Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), Paris, Honoré Champion, 1997.

BALSAMO Jean, « Trois 'poètes renommés de ce tems', Claude Chappuys, Antoine Heroët, Mellin de Saint-Gelais et la *Fable de Cupido et Psyché* », *La Génération Marot, Poètes français et néo-latins*. Actes du Colloque de Baltimore, 5-7 décembre 1996, réunis et présentés par Gérard Defaux (dir.), Paris, Honoré Champion, 1997

DAUVOIS Nathalie, « L'exemple des recueils collectifs de poèmes au début de l'imprimerie », *Réforme Humanisme Renaissance*, 57, année 2003.

DEFAUX Gérard, *Le poète et son jardin : étude sur Clément Marot et "L'Adolescence clémentine"*, Paris, Honoré Champion, 1996.

DEFAUX Gérard, « Les deux Amours de Clément Marot », *Revista de Letteratura Moderna e Comparate*, XLVI, 1, 1993, p. 1-30.

DEFAUX Gérard, « Des poèmes oubliés de Clément Marot: le 'Prince des Poetes Françoys' et



Les Fleurs de Poesie de 1534 », *Travaux de Littérature*, ADIREL, VI (1992), p. 37-67.

DEFAUX Gérard (dir), *La Génération Marot, Poètes français et néo-latins*, Actes du Colloque de Baltimore, 5-7 décembre 1996, Paris, Honoré Champion, 1997.

DEFAUX Gérard et SIMONIN Michel (dir), *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996*, Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 1996, Paris, Honoré Champion, 1997.

GIUDICI Enzo, « Clément Marot e il suo gruppo », *Spiritualismo e carnalismo. Aspetti e problemi del cinquecento letterario francese*, Tomo I, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1968.

H. M. TAYLOR Jane, « A priest of poetry to the people », *The Making of Poetry – Late Medieval French Poetics Anthologies*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 229-291.

H. M. TAYLOR Jane, « Inventer le recueil lyrique à l'époque de l'imprimerie : quelques jalons », *Réforme Humanisme Renaissance*, 62, année 2006, pp. 21-29.

JOURDA Pierre, « Un disciple de Marot, Victor Brodeau », *RHLF*, année 28, n 1, 1921.

LACHÈVRE Frédéric, *Bibliographie des Recueils collectifs de poésies du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1922.

MARTIN Daniel, « L'anonymat dans *Les Fleurs de Poësie Françoise (1534)* : jeux de rôle, jeux de pistes, jeux de masques », *Littératures classiques*, 2013/1, (n° 80), p. 265-278.

M. SCOLLEN-JIMACK Christine, « Vers une typologie marotique : Eustorg de Beaulieu, Victor Brodeau, Charles de Sainte-Marthe », *La Génération Marot : Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, Actes du Colloque international de Baltimore (5-7 décembre 1996), Gérard Defaux (dir.), Paris, Honoré Champion, 1997.