



Pour citer cet article :

Frank Lestringant,
" Le rire de l'Adolescence ",
Loxias, Loxias 15, I., , ,
mis en ligne le 27 novembre 2006.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1338>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Le rire de l'Adolescence

Frank Lestringant

Professeur de littérature française de la Renaissance (Paris IV-Sorbonne)

L'Adolescence clémentine se présente comme une œuvre de gaieté, d'une gaieté sereine, où le rire a sa place. Mais de quel rire s'agit-il ? Et d'autre part, que signifie ce rire ?

Marot, rire, Renaissance, *Adolescence clémentine*

France

XVIe

NB : L'article paru dans *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, textes réunis par Christine Martineau-Génieys, Centre d'Etudes Médiévales, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, CID diffusion, Paris, 1997, pp. 21-37, a été refondu pour devenir un chapitre de l'ouvrage de Frank Lestringant, *Clément Marot, de l'Adolescence à l'Enfer*, Padoue, Unipress « Bibliotheca francese », 1998, 126 p. C'est ce chapitre que nous publions ici, en remerciant l'auteur et l'éditeur.

Dans l'épître liminaire qu'il adresse à ses « Frères en Apollo », Clément Marot compare son recueil à un « petit jardin », où « ne verrez un seul brin de souci ». C'est donc une œuvre de gaieté, d'une gaieté sereine, où le rire a sa place. Mais de quel rire s'agit-il ? Et d'autre part, que signifie ce rire ? La réponse n'est pas simple. En effet, comme le remarque Daniel Ménager, dans son livre sur *La Renaissance et le rire* :

Le rire n'est pas une émotion : il est un signe, mais qu'on ne sait pas toujours interpréter¹.

Et il ajoute, au début d'un chapitre consacré précisément à « l'ambiguïté des signes » :

Telle est l'intuition centrale de la Renaissance, forte de ses observations, forte aussi de la tradition ancienne, déjà bien consciente des ambiguïtés du rire.

Le rire est libérateur. Il affranchit des tabous. Il conjure les peurs séculaires et fait oublier la mort. Mais il peut aussi agresser et détruire. De ce rire méchant, il existe plusieurs espèces, comme le *dentatus risus* - le rire des dents - recensé par Robert Estienne dans son *Dictionarium latinogallicum* ; ou encore et surtout le *Sardonius risus* ou rire sardonique, auquel Érasme a consacré un adage. D'un côté un rire qui mord ; de l'autre, un rire qui tue, un rire qui s'apparente au spasme de l'agonie. On sait en effet qu'en Sardaigne poussait une herbe, ressemblant à l'ache et nommée *Sardoa*, dont l'ingestion causait d'horribles douleurs, déformant le visage en un rictus et entraînant la mort à brève échéance². Le « ris sardonien » caractérise chez d'Aubigné l'attitude des flatteurs criminels, qui en riant et en jouant la comédie préparent leur propre mort avec celle de la France³.

La Renaissance s'est donc efforcée de distinguer entre tous ces rires, comme le fera par exemple le médecin Laurent Joubert dans son *Traité du ris*. On pourrait de la même manière dans *L'Adolescence clémentine* définir plusieurs types de rires, tout en soulignant d'emblée que le rire noir manque à l'appel. Le rire de *L'Adolescence* n'exclut ni la gravité ni l'inquiétude, mais il est fondamentalement étranger aux sarcasmes et plus encore aux convulsions sataniques de la joie mauvaise.

¹ Daniel Ménager, *La Renaissance et le rire*, Paris, P.U.F., 1995, p. 43.

² Érasme, *Adagiorum Chiliades*, III, 5, 1: « *Sardonius risus* ». Cf. Coelius Rhodiginus, *Lectiones antiquae*, XX, 19, Bâle, Froben et Episcopius, 1542. Explication reprise par André Thevet, *Cosmographie de Levant*, Lyon, J. de Tournes et G. Gazeau, 1556 (rééd., Genève, Droz, 1985), ch. LVI, p. 209.

³ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, II, 208.

Une culture du rire

Une culture du rire⁴ : ami et commensal de Rabelais à Lyon en 1536 après sa rentrée en grâce, Marot illustre quand il le faut le rire gaillard de la farce et du fabliau, comme en témoigne la Ballade III « D'ung qu'on appelloit Frere Lubin ». Le double refrain comique : « Frere Lubin le fera bien »/ « Frere Lubin ne le peut faire », s'inscrit dans la satire anticléricale la plus traditionnelle. Le rondeau se prête lui aussi à la satire quand il s'agit de dénoncer « Ung Poète ignorant » (VII⁵). Le rentrement « Qu'on meine aux Champs » fait pointe et surprise. Le coquardeau, *in fine*, fait place au veau que l'on mène paître aux champs.

Il est une autre manière pour Marot de se rapprocher de Rabelais par le rire. C'est dans le mépris humaniste des « agélastes » et autres contempteurs du rire, les Héraclite au petit pied, les Caton modernes. « Héraclite », pour Héraclite, Xénocrate, Crassus et Caton seront admis en revanche dans le cortège larmoyant des *Tristes Vers de Philippe Béroalde*, pour célébrer le deuil universel du Vendredi Saint⁶.

L'abbaye d'Amour, dans le *Temple de Cupido*, fait une place à la thérapie par le sourire et le rire :

Les Dames donnent aux Malades,
Qui sont recommandez aux prosnes,
Rys, baisers, regards, et œillades,
Car ce sont d'Amours les aulmosnes⁷.

Mais dans ce manoir des amoureux, le deuil n'est jamais éloigné de la joie, le lac de larmes des cabinets de verdure où l'on danse. De sorte que

Joye y est, et dueil remply de ire,
Pour ung repos, des travaux dix⁸.

Le rire proclame les droits de la Jeunesse dans la première Ballade, pièce qui se rapporte au folklore de la Basoche. Jeunesse rime avec gentillesse, et plus loin avec noblesse, terme apparenté au précédent. Elle condamne les envieux, les jaloux,

... ceux-là, qui ont si grant envie
Dedans leur cueur, et triste marrisson⁹.

Contre ces « Faulx Envieux » qui

Tousjours s'en vont songeans quelque finesse,

les « enfants sans soucy » proclament leur gaieté, leur joie de vivre et leur sens de la fête :

Mais entre nous, nous vivons sans tristesse.

Ces bacheliers, tant qu'ils sont en vie, refusent d'écouter la leçon de « maistre Ennuy » et préfèrent « saulter, dancier, chanter à l'avantage ». C'est un art de vivre qui s'élève contre toute sorte d'autorité ou de censure, mais qui toutefois n'insulte pas à la morale. Les enfants sans souci prétendent passer leur florissant âge « en bonne façon », c'est-à-dire en toute honnêteté. Le point est essentiel. Pour satiriques qu'ils soient, leurs jeux et leurs spectacles ne seront ni diffamatoires ni perfides. La Ballade II, le « Cry du jeu de l'Empire d'Orléans », rappelle cette exigence ancienne du genre satirique, déjà formulée par Martial : *Parcere personis, dicere de vitiis*¹⁰. Ou comme le répétera d'Aubigné dans la Préface en vers des *Tragiques*, « il faut haïr distinctement / Non la personne, mais le vice¹¹ ».

⁴ Cf. Daniel Ménager, *op. cit.*, p. 54, qui emploie l'expression voisine de « culture comique ».

⁵ Clément Marot, *L'Adolescence clementine*, Rondeau VII, in *Œuvres poétiques*, éd. G. Defaux, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », t. I, 1990, p. 134.

⁶ Clément Marot, *L'Adolescence clementine*, *Les Tristes Vers de Philippe Béroalde*, v. 40-42, p. 56.

⁷ Clément Marot, *L'Adolescence clementine*, *Le Temple de Cupido*, v. 293-296, éd. G. Defaux, p. 35.

⁸ *Le Temple de Cupido*, v. 413-414, p. 39.

⁹ Clément Marot, *L'Adolescence clementine*, Ballade I, p. 109.

¹⁰ Martial, *Épigrammes*, X, 33, 10.

¹¹ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, Préface en vers, 382-383.

Qui ne sçaura des folies cent mille
 Qui ne sçaura mainte abusion vile,
 Sans trop picquer, l'en ferons souvenir¹².

En particulier, il n'est pas question de toucher à l'honneur des « Dames gentes, mignonnes », dont chacun sait bien « qu'estes belles, et bonnes ». Il est vrai que cette précaution oratoire est aussitôt annulée par l'incise ironique qui suit :

Qui est morveux, si se voyse moucher¹³.

Les dames d'honneur ne seront pas attaquées, mais libre aux basochiens de s'attaquer aux autres, libre à eux de faire le tri. Le partage, en effet, est remis au jugement subjectif des blasonneurs. Donc tout est à craindre. Les dames qui n'ont pas la conscience tranquille devront bien s'abstenir de protester, si on les raille.

Ce rire est un rire social, fortement ancré dans les sodalités estudiantines et qui n'appartient pas en propre à Marot. C'est un rire enraciné dans le folklore du Carnaval et du Charivari, où l'on moque le mari impuissant et le couple stérile, mais aussi l'épouse jeune et infidèle.

Dénoncer, mais sans abus, s'amuser, mais « sans faire aucun outrage », ainsi que le décrétait la ballade des « Enfans sans soucy », c'est ainsi qu'il est loisible de « passer le temps, et rire ». C'est dans le même contexte social où survit le folklore médiéval qu'il faut resituer la chanson XXVI, chanson gauloise, où la rencontre « en un Jardin » de Guillot Martin avec Hélène a pour conséquence prévisible la « Pance pleine » de la belle qui eut trop grand appétit¹⁴. L'allusion pour le moins leste au « picotin » – « Son beau petit Picotin / Non pas d'Avoyne » – un picotin qui pointe et qui pique, insulte joyeusement à la pudeur, comme le veut le registre populaire de la chanson. Mais en traitant ce genre offert à tous venants, Marot jamais ne tombe dans la vulgarité ni ne passe les bornes d'une décence élémentaire. C'est que son public n'est rien moins que fruste ; c'est que la cour, sa maîtresse d'école, ne tolérerait pas, y compris dans ce genre bas, la faute de goût.

La seule exception, toute relative, à cette règle de décence est constituée par la deuxième des deux épîtres fatrasiques mettant en scène le Capitaine Bourgeon, *alias* Raisin, et le Seigneur de La Roque. Une équivoque obscène, au demeurant traditionnelle, et que l'on trouve aussi chez Rabelais, sur le « Courtault » mis hors d'haleine dans la joute amoureuse, permet de faire courir, en filigrane de la métaphore guerrière, une série d'allusions sexuelles très précises¹⁵. Les conséquences du combat perdu contre les femmes, chute des cheveux et voyage en Syrie, par équivoque entre « Surie » et « suerie », font allusion à la vérole, à ses séquelles et à sa thérapie par le bain de vapeur¹⁶. Quant au « grand coup de Faulcon » (v. 32), source de tous les maux du Capitaine Raisin, il se passe de commentaire. On remarque toutefois, que si Marot contrevient pour une fois à la bienséance, il le fait dans un contexte précis et dans un genre très particulier. L'obscénité se couvre du voile, bien tenu il est vrai, de l'équivoque, dans une épître sybilline qui n'a ni queue ni tête. Libre au lecteur de passer outre à cet enchaînement de calembours, ou bien de s'y arrêter et de s'en repaître.

Même veine populaire en apparence et farcesque en effet dans la chanson à boire (XXXII), dont l'amorce constitue en elle-même une plaisanterie.

Changeons propos, c'est trop chanté d'amours :
 Ce sont clamours, chantons de la Serpette [...] ¹⁷.

En vérité, le propos ne change pas, puisque la *vox populi* affirme que Vénus et Bacchus font bon ménage. Tant il est vrai que *Sine Cerere et Baccho friget Venus*. Chanson à boire, cette chanson de vendanges s'inscrit là encore dans un rite collectif et saisonnier. La multiplication des hypocoristiques, le grotesque des attitudes (Silène ivre trébuchant et se faisant « une

¹² Clément Marot, *L'Adolescence clementine*, Ballade II, v. 16-18, p. 111.

¹³ Clément Marot, *L'Adolescence clementine*, Ballade II, v. 25, p. 111.

¹⁴ Chanson XXVI, pp. 192-193.

¹⁵ Épître IX, « Epistre faite pour le Capitaine Raisin, audict Seigneur de La Rocque », v. 19, p. 89.

¹⁶ *Ibid.*, v. 20 et v. 40, pp. 89-90.

¹⁷ Chanson XXXII, p. 195.

bigne »), les discrets mythologismes parfaitement adaptés aux réalités crues du terroir font de cette chanson un élégant pastiche de chanson populaire et bucolique. Il ne faut pas perdre de vue en effet que si Marot se plie de bonne grâce aux contraintes de l'exercice de style, c'est qu'il s'adresse à un public lettré « à même de goûter à sa juste valeur une rusticité de bon ton¹⁸ ». Ce public sait mesurer l'écart par rapport à la norme et le jeu calculé sur les conventions poétiques.

Un cas particulier, sur lequel Simone Perrier a attiré l'attention¹⁹, est offert par la Chanson XXV, « du jour de Noël », qui, nul hasard à cela, est la « vingtcinquième » du recueil²⁰. La liesse, en ce jour du vingt-cinq décembre, n'exclut pas la gravité. Sous la gaieté du propos, une chanson de réjouissance en l'honneur de la naissance du Fils de Dieu, la critique érudite, de Michael Screech à Gérard Defaux, a eu tendance à percevoir une intention édifiante, voire une démonstration théologique. Les deux vers équivoqués « L'effect / Est fait » ont été interprétés de la façon la plus sérieuse. L'équivoque du dissyllabe traduirait, de la manière la plus heureuse et la plus concise en même temps, la formule même de l'évangile selon Matthieu : « *ut adimpletur quod dictum est a Domino...*²¹ ». En réalité, l'équivoque de ces deux vers pourrait bien en rendre une autre, de nature toute charnelle.

Prise indépendamment, il est vrai, la seconde strophe de la Chanson peut être lue au premier degré, c'est-à-dire au sens spirituel. La prophétie s'est accomplie. C'est ce que prédisait Ésaïe,

Qui	nous	dist	cas	de	si	haut	faict,
Que		d'une			Pucelle		parfaicte
Naistroit		ung	Enfant		tout		parfaict ?
L'effect							
Est fait.							

Comme l'enseigne la *doxa* la plus stricte, la Vierge Marie, conçue elle-même sans péché, a engendré à son tour le divin enfant, conçu du Saint Esprit. D'où l'invite finale à se réjouir :

Chantons Noé, Noé, Noé.

Toutefois, si on lit ou chante cette Chanson de Noël, comme il se doit, à partir du début, elle revêt un sens tout différent et beaucoup plus leste. La pastourelle gentille, qui joue à la bille avec un berger en un verger, laisse deviner un jeu érotique dont la conséquence inévitable est la métamorphose de la pucelle en femme grosse. Aucun miracle dans cet enchaînement de cause à effet, mais certes une occasion de se réjouir et de chanter : « Noé, Noé, Noé ».

Cette lecture est d'autant plus probable que la Chanson de Noël est bâtie sur le même schéma strophique que celle qui la précède dans la série : « Quand vous vouldrez faire une Amye... », et qui développe quant à elle le thème du « programme d'amour », sujet on ne peut plus profane et charnel²². Comme le précise la variante du titre : « Chanson de Noël, sur le chant de la précédente », les deux chansons se chantaient sur le même air. Du reste leurs chutes respectives tombent d'accord entre elles. D'un côté : « Qui prend telle Proye est heureux » ; de l'autre : « Chantons Noé, Noé, Noé ». Confirmation de cette parenté profonde avec le registre profane, la Chanson de Noël est suivie par celle des amours fort gauloises de Guillot Martin et d'Hélène, lesquelles ont aussi pour théâtre « un jardin ». Placé entre le programme d'amour et la chanson du picotin, le chant de Noël n'a décidément rien de guindé ni de sévère.

En définitive, les deux sens se superposent, sens sacré et sens profane, hymne sainte et chanson libre. Car le sérieux de la deuxième strophe, plus grave, n'est ni compromis ni annulé par ce préambule galant. Il en est plutôt enrichi ou compliqué. Il faut dès lors présupposer une

¹⁸ Thierry Mantovani, « Remarques sur la rime chez Clément Marot », *Cahiers Textuel* n° 16, 1997, pp. 53-54.

¹⁹ Voir Simone Perrier, « La poésie amoureuse dans *L'Adolescence Clémentine* », in Christine Martineau-Génieys éd., *Clément Marot et L'Adolescence Clémentine*, Nice, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, « Journées d'études du XVIe siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis », 1997, p. 7-20. Voir en particulier les pp. 18-19.

²⁰ Sur cette coïncidence sans doute délibérée, voir G. Defaux, éd. cit., p. 592.

²¹ Matthieu, I, 22-23.

²² Chanson XXIV, pp. 191-192.

lecture ou une récitation cyclique, « en rondeau ». En tournant, la ronde des deux strophes finit par confondre étroitement les deux ordres de références.

En cela le ton de Marot s'accorde une fois encore à la liberté du rire médiéval qui ne voyait pas d'incompatibilité entre l'Évangile et sa parodie gaillarde. Nul blasphème dans le parallélisme rigoureux des amours pastorales et des amours divines. Les unes comme les autres conduisent « la belle Pucelle » à donner naissance à un beau et gros garçon. L'irrespect trahit ici un fait de culture traditionnel : il n'y a pas de mal à profaner, pour d'autant mieux se réjouir, un jour de réjouissance sacrée. Rire du mystère de Noël, c'est au fond se montrer fidèle à l'esprit de cette fête joyeuse. L'attitude est comparable, quoique par un mouvement inverse, à celle du rhétoricien Jean Molinet, lorsque, dans un « serventois » à l'honneur de la Vierge Marie, il remploie le refrain amoureux « Allegiés moy, douce plaisant brunette » pour célébrer la mère de Jésus²³.

Le rire du badin

Sur ce fond de culture traditionnelle, Marot brode ses inventions. Son originalité consiste en ce domaine comme en d'autres, non pas dans un renouvellement de ton, mais dans la discrétion d'une inflexion personnelle. Gabriel Naudé considérait que Marot était en France l'inventeur du burlesque, du « style bas et plaisant ». Cette poésie burlesque, dont Scarron hérite au siècle suivant, « se contente d'exciter un ris modéré et une délectation intérieure en l'esprit de ceux qui la lisent ...²⁴ ». En fait Marot s'insère sans effort dans des moules poétiques qu'il subvertit à sa manière et détourne vers des fins et des publics nouveaux.

Dans « rime », il y a le mot « ris ». C'est la démonstration que poursuit entre autres cet art poétique en forme de parodie qu'est la « Petite Epistre au Roy » :

... par la moindre rimette
C'est le plaisir, où fault que mon rys mette²⁵.

Mettre du rire dans la rime, telle est la fonction traditionnelle dévolue au poète-jongleur. La connivence crée la sympathie. Le service du rire est monnayé en espèces sonnantes et trébuchantes, et à tout le moins en protection princière. Le roi François Ier agréera le présent et favorisera l'apprenti rhétoricien. Mais voici que Marot adapte aux nouvelles conditions historiques le métier poétique. Tel est le cas de l'Épître XI, « A son amy Lion ». La fable fameuse du lion et du rat, lointainement venue d'Ésope, mais plus sûrement héritée des isopets médiévaux, délivre une leçon de fraternité et d'entraide, fraternité traditionnelle des confréries poétiques et théâtrales, fraternité nouvelle des évangéliques. Le sourire ou « soubris », qui rime avec « filz de Souris²⁶ », crée un lien vital entre amis et apparaît comme une promesse de liberté, ce maître-mot de *L'Adolescence clementine*.

De la fatrasie, genre auquel se rattachent les deux épîtres « pour le Capitaine Bourgeon » et « pour le Capitaine Raisin », Marot glisse au coq-à-l'âne. Cette tendance est déjà perceptible dans le rondeau XXIII, dont le thème rappelle une ballade célèbre de Charles d'Orléans : « Nouvelles ont couru en France... »²⁷. S'adressant « A ses Amys, ausquelz on rapporte qu'il estoit prisonnier », Marot proclame à son tour et dans son style « Qu'encore est vive la souris ». Dans la troisième strophe du rondeau, après avoir maudit les « Causeurs pleins d'envie immortelle », il fait le fou et feint le « badin » :

Je rys, je chante en joye solennelle,
Je sers ma Dame, et me console en elle,

²³ Gérard Gros, « Le crépuscule du Serventois: l'exemple de Jean Molinet », in *Les Grands Rhétoriciens, Cahiers V.-L. Saulnier* n° 14, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 50-52. Cf. ci-dessus le chapitre Ier, pp. 19-20.

²⁴ Cité par G. Defaux, éd. cit., p. 468.

²⁵ Marot, Epistre VII, v. 19-20, p. 87.

²⁶ Marot, Epistre XI, v. 55-56, p. 94.

²⁷ Charles d'Orléans, Ballade LXXXII, in *Poésies*, éd. P. Champion, pp. 132-133.

Je rime en Prose (et peult estre en raison)
 Je sors dehors, je rentre en la maison :
 Ne croyez pas doncques l'aultre nouvelle,
 Il n'en est rien.

Les équivoques, les tautologies ou bien au rebours les paralogismes, tous procédés que l'on retrouvera plus tard dans les « Coq-à-l'âne » adressés à Lion Jamet, disent à ce point l'évidence de l'évidence que l'on pourrait se demander s'il n'y a pas au-delà de ce vain bavardage un sens caché et un message codé. Comme si le défaut de sens désignait par antiphrase un excès de signification. Le rire, ici, a une vertu apotropaïque. Il détourne les menaces des envieux et retourne contre eux-mêmes leurs « dueil », « despit, ou poison ». Mais il a dans le même temps une autre fonction, que l'on pourrait qualifier d'« agrégative ». Il écarte les méchants et du même coup crée une complicité entre les seuls vrais amis, un cercle protégé du dehors par ce vent de folie et de liesse qui déboussole la rime et la raison, mais surtout égare les indésirables et refoule les intrus. C'est là sans doute, dans la reconstitution par le rire du cercle solidaire de la *sodalitas*, que réside tout le message d'un tel rondeau²⁸.

On pourrait rapprocher de cet usage du rire, un rire qui tout à la fois désoriente et rassemble, divague et dit le vrai, le rire du fou et du badin, tel que le mettent en scène deux épitaphes burlesques de *L'Adolescence*, celle « de Jouan, le fol de ma Dame », et celle « de Jehan Serre, excellent joueur de farces ». Ces deux épitaphes, parmi les plus longues de ce premier « Cimetière », cultivent l'une et l'autre l'absurdité apparente d'un rire de deuil. Les deux pièces sont fortement apparentées, mais il faut toutefois distinguer entre elles.

Dans son livre sur *La Renaissance et le rire*, Daniel Ménager a rappelé tout le côté sombre attaché traditionnellement au rire de fou : « Si au Moyen Age et à la Renaissance, on rit quand même du fou, c'est pour exorciser une peur, combattre le sentiment d'une trop grande proximité [...]. C'est bien parce que la folie est une figure inquiétante que le roi l'apprivoise grâce à l'institution des bouffons²⁹ ». Cette inquiétude est bien présente chez Marot, mais elle n'accède jamais à la dimension tragique. Par une sorte de pudeur et de réserve, la peur reste contenue, l'inquiétude se teinte de légèreté. Prenons le cas de la dixième épitaphe, de Jouan le fol³⁰.

Faut-il voir dans cette épitaphe burlesque, comme le veut Gérard Defaux, un « texte parfaitement représentatif du fidéisme et du scepticisme évangéliques de la première Renaissance française³¹ » ? Même si elle s'apparente à une autre épitaphe « de Jouan et Coquette, fol et folle », composée par Marguerite d'Alençon, on peut douter de cette portée très restrictive. En fait, bien avant *La Nef des fous* de Sébastien Brant ou *L'Éloge de la Folie* d'Érasme, la folie et la mort ont tissé leurs jeux ambigus que déploient sur les murs des églises et des cimetières les danses macabres de l'automne du Moyen Age.

Comme le rire, la folie interroge. Or quelle question plus insoluble que celle de la mort ? Dans l'inquiétude qu'elle peut susciter, la folie revêt une fonction critique. Le fou dénonce la fausse sagesse du monde. Quant à la mort, elle rassemble fols et sages dans le même linceul. L'épitaphe commence sur le mode badin par une allusion sur le nom de Jouan, antonomase du cocu. Il s'agit en l'espèce d'un cocu paradoxal qui jamais ne fut marié. Mais comme le veut l'homonymie avec le participe présent du verbe jouer, Jouan, c'est aussi celui qui feint et qui joue, qui s'amuse et se moque. On ne saurait dire jusqu'à quel degré de conscience va cette folie qui joue avec la peur de mourir.

²⁸ Pour répondre à la question posée à ce propos par Hélène Moreau, "Éléments d'un système ludique", *Cahiers Textuel* n° 16, janvier 1997, p. 99.

²⁹ Daniel Ménager, *op. cit.*, p. 61.

³⁰ Marot, *L'Adolescence*, Epitaphe X, éd. cit., p. 105.

³¹ Marot, éd. cit., p. 493.

La première partie de l'épithaphe montre certes un fol qui déraisonne : il craint que des visiteurs en trop grand nombre ne viennent troubler son dernier sommeil. Mais la chute, qui contient un avertissement au lecteur, témoigne d'une lucidité extrême : le sage est renvoyé à la folie du monde s'il s'avise de rire d'un mort. Le renversement est attendu, peut-être, mais il s'exprime ici avec une singulière vigueur. La gravité l'emporte en définitive sur le rire : « Faut-il rire d'un trespasé ? »

L'épithaphe XIII, « De Jehan Serre », offre avec la précédente une indéniable parenté, puisqu'elle met également en scène, à propos cette fois d'un « joueur de farces », le débat du rire et des larmes. Là où Jouan - mais est-ce bien sûr ? - jouait son personnage de fol à son corps défendant, l'acteur comique feint délibérément l'ivrognerie ou la sottise :

Il fut en son jeu si à dextre,
 Qu'à le veoir on le pensoit estre
 Ivrongne, quand il se y prenoit :
 Ou Badin, s'il l'entreprenoit.

Si Jehan Serre joue le « badin » de la farce, c'est précisément qu'il ne l'est pas. Aucun doute à cet égard. Pantagruel rappelait dans le *Tiers Livre* qu'« entre les Jongleurs à la distribution des rolles le personaige du Sot et du Badin [est] tous jours representé par le plus perit et parfaict joueur de [la] compaignie³² ». La « science » de Jehan Serre, pour reprendre l'expression de Marot, science non « point vile, mais bonne », est en ce sens à l'opposé de l'ingénuité de Jouan le fol. Il subsiste pourtant une légère ambiguïté. Si l'acteur joue aussi bien son rôle, c'est qu'au départ il a la tête de l'emploi :

Et n'eust sceu faire en sa puissance
 Le Sage, car à sa naissance
 Nature ne luy fait la trongne
 Que d'ung Badin, ou d'ung Ivrongne³³.

Il n'est donc pas si détaché de son rôle qu'il le semblait. Il y adhère d'emblée par un physique ingrat. Le jeu atteint une telle perfection que l'esprit du spectateur est victime de l'illusion, une illusion qui perdure après la mort et déclenche un rire inextinguible chez ceux qui s'en souviennent : ils rient à en pleurer. L'épithaphe, comme celle de Jouan, s'achève par une mise en garde. Pas plus que les larmes, le rire n'est de mise ; il est temps de prier pour l'âme du défunt.

L'ambivalence d'un rire qui confine aux larmes, ou de larmes au contraire qui cèdent à un éclat de rire irrépressible, rappelle un épisode célèbre du *Pantagruel*. Gargantua son père pleure la mort de sa femme Badebec, morte en couches, et se réjouit en même temps de la naissance d'un héritier :

Et ce disant pleuroit comme une vache, mais tout soudain rioit comme un veau, quand Pantagruel luy venoit en memoire³⁴.

Rabelais, ce faisant, parodie la déploration funèbre de Clairette par Florent dans le roman de *Huon de Bordeaulx*. Il y ajoute, dans la meilleure tradition humaniste, une *declamatio* de type délibératif³⁵. Tout s'achève par de franches repues. C'est un mouvement comparable, mais inverse, que l'on observe dans l'épithaphe burlesque et grave en même temps de Jehan Serre. Le grincement de dents l'emporte sur la joie de vivre, et les marques d'un vrai deuil sur la bouffonnerie. Au lieu de se résoudre, comme chez Rabelais, par un banquet, le dilemme aboutit à un humble appel à la prière :

Or pleurez, riez vostre saoul,
 Tout cela ne luy sert d'un soul :

³² Rabelais, *Tiers Livre*, ch. XXXVII, éd. M. Huchon, « Pléiade », p. 468. Cité par G. Defaux, éd. cit., p. 497.

³³ Marot, Epithaphe XIII, v. 15-18, éd. cit., p. 107.

³⁴ Rabelais, *Pantagruel*, ch. III, éd. M. Huchon, p. 225.

³⁵ Sur cette source possible de Rabelais, voir Jean Céard, « Rabelais et la matière épique », *Mélanges René Louis*, Rennes, 1981, p. 1259-1276. Du même, « L'histoire écoutée aux portes de la légende », *Études seiziémistes offertes à M. le Professeur V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, pp. 91-109.

Vous feriez beaucoup mieux (en somme)
De prier Dieu pour le pauvre homme³⁶.

L'ambivalence du rire : le rire-larmes

Comme le montre ce dernier exemple, le rire ambivalent du *jocoserosus* ne se réduit pas à un artifice rhétorique. C'est le mouvement même de la démarche psychologique. Bien plus, il traduit une attitude de pensée, un comportement moral, montrant la double inclination de l'homme au plaisir et à la douleur. Tel est le thème de la gélodacrye ou « rire-larmes », d'un hellénisme plus tard mis en vogue par le poète-médecin protestant Jacques Grévin. La gélodacrye est l'expression antinomique d'un deuil joyeux ou, au rebours, d'une joie qui fait mal. On la voit apparaître très tôt dans *L'Adolescence clementine*, en fait dès *Le Temple de Cupido*. Le cimetière de l'abbaye d'Amour manifeste bien cette antinomie :

Arbres plantez, ce sont les Croix :
Deprofundis, gayer Chansons³⁷.

Simple illustration, dira-t-on, du *topos* du « monde renversé », fort en vogue au déclin du Moyen Age et qui est chargé, soit d'exercer une fonction de critique morale ou sociale, soit, comme ici, de produire un effet de *nonsense*. Mais au-delà du lieu commun et du plaisir d'un rapprochement au fond moins absurde qu'il n'y paraît, les termes antagonistes se rejoignent. Car loin que le deuil s'inverse tout bonnement en douleur et les pleurs en rire, ils en viennent à se confondre. Eros et Thanatos mêlent si étroitement leurs jeux que leur alliance est inextricable. Dans le domaine de Cupidon où la joie fait bon ménage avec le deuil « rempli de ire », il n'est nulle place pour la paix, de sorte que l'on ne sait dire « Si c'est Enfer, ou Paradis³⁸ ».

La gélodacrye, souvent développée en un monologue délibératif, est la composante intime de la plainte élégiaque dans la lyrique médiévale. On se souvient de la Ballade de Villon dite du « Concours de Blois » : « Je ris en pleurs... » Bien avant Maître François, Alain Chartier avait composé des variations sur ce thème des contradictoires :

Mes yeux pleurent ens, et rient dehors³⁹.

Mais c'est surtout dans la poésie de Charles d'Orléans, l'instigateur du concours de Blois, que les peines d'amour s'expriment par l'oxymore du rire-larmes. Nombre de ballades de ce prince de poésie, que Marot révère et qu'il imite très souvent, comportent cette alliance intime de la joie et de la douleur. Ainsi la Ballade X :

Mais ma bouche fait semblant qu'elle rie,
Quant maintefois je sens mon cueur plourer⁴⁰.

Le rire fait partie des bienséances face à la cruauté de la Dame. La Ballade XI, enchaînée à la précédente, file le même thème. Mais la bienséance se colore désormais d'amour-propre et de calcul. Il s'agit de donner le change aux envieux en leur refusant le plaisir insigne de se moquer d'un malheureux :

Mais ne m'en chault ; certes j'endureray,
Au desplaisir des jaloux envieux,
Et me tendray, par semblance, joyeux⁴¹.

Ailleurs encore, dans la Ballade XXV, une douleur très réelle se dissimule sous le masque du rire et d'une parole joyeuse. Exercice particulièrement pénible que cette hypocrisie contrainte,

³⁶ Clément Marot, *L'Adolescence clementine*, Epitaphe XIII, *op. cit.*, p. 108.

³⁷ *Le Temple de Cupido*, v. 315-316, p. 36.

³⁸ *Ibid.*, v. 416, p. 39.

³⁹ Cité par D. Ménager, *op. cit.*, p. 46. - Sur le motif du rire-larmes aux XIV^e et XV^e siècles, voir Patrizio Tucci, « Jean Regnier, Alain Chartier e il triste piacere: un caso di 'letteratura di secondo grado' nel Quattrocento francese », *Museum Patavinum*, IV, 2, pp. 289-316.

⁴⁰ Charles d'Orléans, Ballade X, v. 11-12, *Poésies*, éd. Pierre Champion, Paris, Champion, 1933, t. I, p. 27.

⁴¹ Charles d'Orléans, Ballade XI, v. 15-17, éd. cit., t. I, p. 28.

et qui amène l'amoureux transi à maudire les obstacles à son amour, allégorisés sous les noms de Danger et de Détresse, dans le droit fil du *Roman de la Rose* :

Quand je deusse bonne chiere
 Demener en compagnie,
 Je n'en fais que la maniere :
 Car quoy que ma bouche rie,
 Ou parle parolle lye,
 Dangier et Destresse fiere
 Boutent mon plaisir arriere ;
 Je pry Dieu qu'il les maudie!⁴²

On observe de semblables effets dans *L'Adolescence clémentine*. Par exemple, le Rondeau XLVIII, « Tout à part soy... », insiste sur le contraste régnant entre la joyeuse compagnie qui « veult chanter, dancier, et rire », et d'autre part l'amoureux solitaire dont l'amie s'en est allée et qui se retire dans la solitude de sa chambre, de peur d'importuner :

Pour ces raisons loing des aultres me tire,
 Que mon ennuy ne leur soit ennuyeux
 Tout à part soy⁴³.

C'est parfois, comme dans la Chanson XLII, le contraste entre le rire passé et le martyr présent :

Ma bouche, qui vous souloit rire,
 Et compter propos gracieux,
 Ne fait maintenant que maudire
 Ceulx, qui m'ont banny de voz yeux⁴⁴.

Mais au total, dans *L'Adolescence*, l'amour apparaît moins plaintif que dans le lyrisme de Charles d'Orléans. En outre, ce n'est pas dans le registre amoureux mais dans celui de la poésie sacrée que s'exprime le plus volontiers la contradiction immanente à la gélodacrye. Le rire-larmes représente une interrogation théologique fondamentale, à laquelle seuls le recueillement et la prière peuvent apporter une réponse. Le meilleur exemple en est offert par le Rondeau XXX, « Du Vendredy Saint », que l'on a étudié plus haut, et dans lequel le rentrement « Dueil ou plaisir » définit la condition paradoxale du chrétien partagé, en ce jour anniversaire de la Passion, entre la douleur et la joie⁴⁵. Une douleur qui ouvre sur l'espérance, une joie suscitée par le spectacle d'un cadavre. La vie éternelle, une liesse sans fin surgissant, contre toute attente, d'un tableau de mort et de désolation.

Par sa forme « ronde », qui conjugue différence et répétition, le rondeau se prête particulièrement bien à cette alliance du badinage et du sublime, du léger et du grave. Le Rondeau XXX, on l'a rappelé, entre dans toute une série de poèmes religieux animés par le même dialogisme du rire et des larmes, de l'espoir et du doute, une série où figurent deux traductions, *Les Tristes Vers* de Béroalde l'Ancien et *L'Oraison contemplative devant le Crucifix* adaptée de *l'Ennea ad sospitalem Christum* de frère Nicolas Barthélemy de Loches. Au centre de ces diverses représentations traversées par le spasme du rire-larmes, il y a le corps sanglant du Christ « pendu » au bois de la Croix, un corps misérable et glorieux tout à la fois, symbole de mort et de résurrection.

Le Poète encloué

Mais la gélodacrye ou rire-larmes n'est pas seulement l'expression d'un thème collectif de couleur macabre et médiévale. Appliquée à la situation personnelle du poète, elle devient l'image d'un destin tour à tour, et presque simultanément pourrait-on dire, hostile et favorable.

⁴² Charles d'Orléans, Ballade XXV, v. 9-16, éd. cit., t. I, p. 44. Cf. encore la Ballade LVI, p. 81.

⁴³ Marot, Rondeau XLVIII, v. 13-15, p. 164.

⁴⁴ Marot, Chanson XLII, p. 200.

⁴⁵ Marot, Rondeau XXX, éd. cit., t. I, pp. 150-151. Pour l'analyse de ce rondeau, cf. notre ouvrage *Clément Marot, de l'Adolescence à l'Enfer*, Padoue, Unipress « Biblioteca francese », 1998, ch. Ier, à l'appel des notes 4 sqq.

Une fois de plus dans un rondeau - et la « forme ronde » convient décidément à l'expression dialectique de l'échange ou de la contradiction -, le « Rondeau parfait, à ses Amys apres sa delivrance », qui combine, de manière exceptionnelle chez Marot, à la reprise finale du premier hémistiche ainsi « rentré » la répétition de chaque vers du premier quatrain à la fin de chacune des strophes suivantes, on lit ce constat résigné et confiant : « C'est bien, et mal. Dieu soit de tout loué⁴⁶. » La juxtaposition antithétique n'engage pas un choix ou une préférence : elle définit le statut labile de l'homme soumis à des forces opposées, et contraint de céder à l'une et à l'autre, dans l'attente de la quiétude finale.

Or là encore, comme l'a montré Thierry Mantovani, le modèle christique est sous-jacent. Le « rondeau parfait » répond à un rondeau similaire de Jean Marot, le père de Clément, qui a précisément pour sujet la Passion de la Croix. Dans cet « Aultre rondeau parfait de la Croix, composé par ledit M. J. Marot », la formule initiale « En ceste Croix » ouvre et ferme le poème, dont chaque vers du premier quatrain est repris en refrain des strophes suivantes. Le fidèle méditant face au Crucifié le prie humblement de l'associer à sa résurrection « à l'heure et jours derrains » [= derniers].

Le plus surprenant est que le rondeau de Jean transparait en filigrane de celui de Clément. Il suffit de superposer les deux « rondeaux parfaits », de mêmes longueur et structure, pour obtenir un étrange effet de palimpseste. D'un poème à l'autre, le Christ en croix et le poète prisonnier apparaissent en surimpression l'un de l'autre. Ils ont les mêmes traits, éprouvent des souffrances comparables. Dans les deux cas cette souffrance et ce deuil renferment la promesse d'une libération. Les clous qui percent mains et pieds assurent la fixation de la seconde image sur la première, leur épinglage.

Chez Jean on lit cette évocation du Christ mort :

Cloué,	fiché	sur	ceste	croix	reains
Mort	estendu :	Las!	quel	repositoire!	
Cecy	pensant	en	jettant	soupirs	mains,
Vray doulx Jesus humblement je t'adore ⁴⁷ .					

Chez Clément, l'évocation s'applique au poète. À travers lui, c'est le Crucifié même qui parle :

En	liberté	maintenant	me	pourmaine,
Mais en prison pourtant je fuz cloué.				

Et plus loin la métaphore de l'enclouage reparait :

J'eus	à	Paris	prison	fort	inhumaine :
A Chartres fuz doucement encloué.					

La parfaite similitude de structure va donc de pair avec une identification profonde. Le poète persécuté et emprisonné, le poète qui aspire à sortir du ténébreux cachot, accomplit une imitation du Christ, l'*imitatio Christi*. Sa libération, « le premier jour de la verte Sepmaine », qui est le 1er mai, jour du renouveau, est synonyme de salut.

Rien d'étonnant si dans ce « rondeau parfait » calqué sur celui de la Croix, le mal et le bien, le deuil et le plaisir s'entrelacent et se suivent de manière si nécessaire et si constante. C'est que le poète participe aux souffrances comme aux joies du Fils de l'homme. On remarque que dans leur antithèse apparente les deux rentrements « En ceste Croix » et « En liberté » s'équivalent. Ils délivrent, dans leur opposition, le sens ultime du message chrétien : de la croix naît la liberté, qui affranchit le croyant de la mort et du péché. Dans le même temps, ils éclairent l'intention profonde de ce *contrafactum* du père par le fils, de Jean par maître Clément. La reprise infidèle d'une forme et d'un thème ont permis ici le passage d'une poésie hiératique, inscrite dans un rituel, à une poésie personnelle, de confiance et de combat.

Toujours en référence au modèle de la Passion, cette dialectique, en quelque sorte suspendue, du bien et du mal, ordonne la vaste polyphonie de *L'Enfer* : dès les premiers vers, « douleurs »

⁴⁶ Marot, Rondeau LXVII, éd. cit., t. I, pp. 177-178.

⁴⁷ Rondeau publié par Lenglet du Fresnoy dans son édition des *Œuvres de Clément Marot* (La Haye, 1731, t. IV, p. 352-353). Cité et commenté par Thierry Mantovani, « Sur le Rondeau dit "parfait" de Clément Marot », *Clément Marot et L'Adolescence clémentine, Colloque de Nice, op. cit.*, 1997, pp. 60-61.

présentes et « lyesses passées », « mal passé » et « plaisir de nouvel amassé » s'affrontent en une lutte qui ne trouvera sa résolution que dans la formule ultime, au tout dernier vers : « Fasché d'ennuy, consolé d'esperance⁴⁸ ». L'espérance, qui abolit tout Enfer, et dont la mention par Marot semble donner la réplique à la fameuse inscription figurant sur la porte de l'*Inferno* dantesque – « Vous qui entrez, laissez toute espérance » -, permet enfin, nourrie aux sources vives de l'Évangélisme, d'échapper à l'« ennui » - au sens fort de souffrance - du séjour d'ici-bas. Telle est la forte ironie de la croyance, l'ironie suprême de la ferme foi⁴⁹.

Frank Lestringant, *Clément Marot, de l'Adolescence à l'Enfer*, Padoue, Unipress « Biblioteka francese », 1998, 126 p.

La plupart des études ici réunies ont été révisées, mises à jour et le plus souvent refondues pour la présente édition. J'ai profondément remanié en particulier les conclusions des chapitres II et III, qui étaient – et qui restent, fort heureusement – sujettes à discussion. Je remercie les éditeurs et directeurs de revues de m'avoir autorisé à les reprendre et à les mettre à la disposition d'un nouveau public.

Chapitre Ier

« L'Enfance en trompe-l'œil de *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel* n° 16 : « Clément Marot, *L'Adolescence clémentine* », Actes de la journée d'étude de l'Université de Paris VII, 1997, p. 103-116 ; réédité sous une forme corrigée et augmentée dans *L'Information littéraire*, 49e année, n° 3, mai-juin 1997, pp. 21-29.

Chapitre II

« Le Rire de *L'Adolescence* », *Clément Marot et L'Adolescence clémentine. Colloque de Nice, 10 janvier 1997*, textes réunis par Christine Martineau-Génieys, Nice, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 1997, pp. 21-37.

Chapitre III

« De la défloration aux ossements : Clément Marot, André de La Vigne et l'Épître de Maguelonne », *La Mort dans le texte*, sous la direction de Gilles Ernst, Lyon, Presses de l'Université de Lyon, 1988 ; réédité sous une forme refondue et augmentée dans *Op. cit. Revue de littérature française et comparée*, n° 7, novembre 1996, pp. 67-77.

Chapitre IV

« Variations volatiles sur le Christ-Pélican. À propos de la Ballade XIII de *L'Adolescence clémentine* », *Les Cahiers du Centre Jacques de Laprade*, IV, Biarritz, J & D Editions, 1996, pp. 103-119.

Chapitre V

« D'un *Enfer* à l'autre : Clément Marot et Etienne Dolet », *Études sur Etienne Dolet [...] publiées à la mémoire de Claude Longeon*, Genève, Droz, 1993, pp. 121-135.

Chapitre VI

« Calvin et Marot, ou de l'universalité des Psaumes », *Actes du colloque Jean Calvin et son temps* (Paris, 1995), Genève, Droz, 1998.

⁴⁸ Marot, *L'Enfer*, in *Œuvres poétiques*, t. II, p. 19 et 33.

⁴⁹ Pour une analyse plus détaillée de *L'Enfer* et de sa composante évangélique, voir notre ouvrage *Clément Marot, de l'Adolescence à l'Enfer*, Padoue, Unipress « Biblioteka francese », 1998, chapitre V.