

Margot GIRAUD

CLÉMENT MAROT ET LA QUESTION DE L'ÉPITHALAME :
LE CHANT NUPTIAL DU MARIAGE DE MADAME RENÉE,
FILLE DE FRANCE,
PREMIÈRE PIÈCE NUPTIALE EN LANGUE FRANÇAISE

Dans son article consacré au *Chant nuptial du mariage de madame Renée, fille de France, avec le duc de Ferrare*, P. Leblanc qualifie cette pièce d'« œuvre humaniste grandement originale et nouvelle », en vertu de ses deux sources principales. Clément Marot y conjugue en effet l'imitation adroite du *Carmen 62* de Catulle, à la fois élégamment fidèle à son modèle et judicieusement adaptée à la circonstance, et une paraphrase poétique du colloque « *Proci et puellae* » d'Érasme, célébration audacieuse des idées évangéliques défendant la supériorité de l'union conjugale sur la virginité¹. Aussi novateur cet alliage fût-il, l'originalité et la nouveauté de la pièce résident d'abord dans un fait plus essentiel, dont l'auteur ne parle pas explicitement : il s'agit de la toute première adaptation en langue française du genre antique de l'épithalame, alors pratiqué exclusivement depuis quelques décennies par les poètes néo-latins. Marot, en 1528, est le premier à offrir un exemple de poésie nuptiale imitée des Anciens en langue vulgaire, anticipant la vogue pour cette forme de poésie de circonstance que la Pléiade lancera dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, et précédant de quelques années ses homologues européens. Cela est d'autant plus remarquable que les *epithalamia* néo-latins publiés en France sont peu nombreux, au regard de l'Italie et de l'Espagne. La publication² de ce *Chant nuptial* constitue donc – au moins *a posteriori* – un petit événement dans l'histoire littéraire, qui mérite selon nous une enquête, sinon une mise au point, sur les circonstances qui ont pu pousser Marot à s'intéresser à ce genre.

Ce geste nous semble d'autant plus significatif, qu'il s'accompagne d'une étrange coïncidence. En effet, cette initiative poétique semble particulièrement appropriée à l'union de la princesse avec Hercule d'Este, duc de Ferrare, car c'est justement dans cette ville, au sein de la cour tenue par cette même famille, qu'eut lieu la renaissance de l'épithalame en néo-latin à la fin du siècle précédent. À quel point Marot était-il conscient de faire œuvre nouvelle, tout en s'inscrivant dans une tradition humaniste établie ? Une fois retracées les origines de cette tradition, il s'agira de mesurer l'influence possible des milieux humanistes néo-latins dans la rencontre de Marot avec ce genre. Enfin, nous essaierons d'évaluer l'« intention »³ du poète vis-à-vis de cette pièce en interrogeant sa destination, d'une possible présentation publique lors des noces jusqu'à sa publication dans les éditions successives de *La Suite de l'Adolescence clémentine*.

LA RENAISSANCE DE LA POÉSIE NUPTIALE : DE L'ORAISON AU CHANT

Dans l'Italie de la fin du XIV^e siècle émergent de nouvelles idées en faveur du mariage, qui conduisent à un changement de paradigme, notamment en ce qui concerne le

¹ P. Leblanc, « Les Sources humanistes du Chant nuptial de Renée de France », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, 100, avril-juin 1954, p. 64-74. Je remercie Guillaume Berthon pour sa relecture et ses conseils précieux.

² Au sens de « rendue publique », par quelque moyen que ce soit.

³ G. Berthon *L'Intention du poète. Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Nous tentons ici d'imiter à l'échelle d'une seule pièce la démarche de l'auteur, en considérant le projet poétique et éditorial de Marot vis-à-vis de celle-ci comme outil herméneutique principal.

philosophe : l'ascétisme contemplatif qui lui était alors réservé cède le pas à un idéal de vie active, qui comprend une vie conjugale et familiale⁴. Cette bascule est notamment liée à la découverte de la correspondance de Cicéron, témoignage jusque-là inédit de son implication dans la vie politique et de son statut marital. Certains humanistes embrassent alors un nouveau genre de vie qu'ils défendent dans des discours prononcés à l'occasion des mariages des élites (« *wedding orations* »). Guarino Guarini, marié deux fois et père de treize enfants, en propose les premiers modèles : il expose les différents arguments en faveur du mariage à ses élèves du *Studium* de Ferrare, et compose des oraisons nuptiales pour les enfants d'Este dont il est le précepteur. Il s'appuie pour cela sur les préceptes de Ménandre le Rhéteur et du Pseudo-Denys d'Halicarnasse à propos de l'*epithalamos*, chant entonné devant la couche nuptiale (le *thalamos*). Avant d'être un discours en prose, l'épithalame est un genre poétique, dérivé d'une pratique cérémonielle⁵. Ainsi, c'est à travers des traités de rhétorique que les humanistes italiens prennent connaissance d'un genre qui était à l'origine lyrique, et l'épithalame renaît d'abord sous la forme d'un discours en prose. À partir des années 1420, une nouvelle pratique oratoire se développe à l'occasion des mariages au sein des cours italiennes, en particulier celles de Ferrare, Naples et Milan, et ces oraisons imitées des Anciens s'ajoutent alors au faste grandissant des cérémonies nuptiales.

Le genre va connaître une double réorientation sous la plume de Giovanni Pontano, qui compose des épithalames en vers destinés à célébrer des unions privées : la sienne propre avec Adriana Sassone en 1461, et celles de ses deux filles en 1484 et 1489. Ces pièces nuptiales ne relèvent plus uniquement de la poésie occasionnelle, dans la mesure où elles sont insérées dans un recueil poétique, le *De amore conjugali*. Ces compositions se fondent alors naturellement dans cette œuvre qui, d'une manière profondément originale, chante l'union matrimoniale. Le poète y conjugue deux modèles antiques : celui de l'épithalame, consacré traditionnellement aux délices extra-conjugaux, et celui de l'épithalame, et notamment des *Carmina* 61 et 62 de Catulle⁶. Pontano ouvre donc les possibilités du genre, en lui faisant prendre trois orientations nouvelles. Tout d'abord, il consacre le retour de l'épithalame à ses origines lyriques. Cette recatégorisation générique ouvre naturellement la voie à l'imitation de nouveaux modèles, autres que les grands préceptes des rhéteurs touchant surtout à l'*elocutio* de l'oraison nuptiale. Enfin, l'adaptation d'un genre essentiellement curial à un cadre intime et familial donne lieu à un changement de ton, plus propice à l'évocation des plaisirs nuptiaux auxquels Catulle faisait justement la part belle. Chez Pontano comme chez ses imitateurs (en France, Jean Salmon Macrin et son *Epithalamiorum liber*, sur lequel nous reviendrons), l'apologie idéologique du mariage se double d'une défense de l'amour conjugal et de la figure de l'épouse comme sujets poétiques. Loin de restreindre l'épithalame à la sphère domestique ou privée, le poète napolitain le dote de nouvelles caractéristiques qui apparaîtront aussi dans des pièces plus officielles. Pontano n'abandonne pas l'imitation de Catulle et la licence érotique qui l'accompagne lorsqu'il destine ses compositions nuptiales à un cercle plus éloigné que celui de sa famille, comme dans une pièce intitulée *De nuptiis Ioannis Brancati et Maritellae* célébrant les noces de l'humaniste Giovanni Brancati⁷.

⁴ Voir l'ouvrage de T. d'Elia, *The Renaissance of Marriage in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2004. Le développement qui va suivre s'appuie sur les pages 11 à 34.

⁵ Voir V. Magnien, « Le mariage chez les grecs anciens. L'initiation nuptiale », *L'Antiquité Classique*, T. 5, Fasc. 1, avril 1936, pp. 115-138.

⁶ Sur l'imitation de Catulle par Pontano, voir l'étude de J. Nassichuk, « La Chevelure d'Élégie dans le *De Amore* de Giovanni Pontano », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 291-307.

⁷ Sur l'inspiration catullienne de cette pièce, voir J. Ponce Cárdenas, « Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea », *eHumanista*, 15, 2010, p. 176-208.

Le troisième point de transformation de l'épithalame, qui nous intéresse au premier chef, concerne le passage du néo-latin à la langue vernaculaire qui se produit autour de 1530, dans trois langues différentes. Roland Béhar, qui s'est intéressé aux tout premiers vers nuptiaux écrits en espagnol par Garcilaso de la Vega, estime que Bernardo Tasso serait le premier à avoir écrit un épithalame en langue vulgaire, à l'occasion des noces de Frédéric II de Mantoue et de Marguerite Paléologue en 1531⁸. Tout comme les premières oraisons nuptiales néo-latines, l'épithalame en langue italienne naît à la cour de Ferrare où se trouvait le poète, et est adressé à la famille d'Este : en effet, la mère du marié n'est autre qu'Isabelle d'Este, à laquelle Tasso adresse également son œuvre⁹. Toutefois, si l'*Epitalamio nelle nozze del Signor Duca di Mantova* de Bernardo Tasso apparaît comme le premier spécimen de poésie nuptiale en italien, le premier épithalame écrit en langue vulgaire pourrait s'avérer être le *Chant nuptial du mariage de madame Renée, fille de France, avec le duc de Ferrare*, composé par Clément Marot à l'occasion du mariage de la fille de Louis XII avec Hercule d'Este en juin 1528.

La naissance à quelques années d'intervalle de l'épithalame en toscan et en français, célébrant dans les deux cas une union qui engageait un membre de la famille d'Este et avait trait à la cour de Ferrare, n'est peut-être pas le fruit du hasard : Bernardo Tasso, comme d'autres poètes italiens, séjournait à la cour de France en 1528, et était vraisemblablement présent au mariage de Renée. Il assiste en effet, depuis 1527, Guido Rangone dans ses missions diplomatiques à la cour française, avant de regagner Ferrare exactement au même moment que Renée, le 14 septembre 1528, puisque qu'il entre à son service juste après son mariage et y restera jusqu'en 1532¹⁰. Lorsque paraît son *Epitalamio*, Tasso est donc auprès de la nouvelle duchesse de Ferrare, à laquelle a été dédié le premier épithalame en langue française. Est-ce Marot qui lui a donné l'idée d'adapter la poésie nuptiale à la langue italienne ? Cela est possible, puisque le *Chant nuptial* a pu faire l'objet d'une lecture publique lors des festivités, mais difficile à prouver dans la mesure où le seul point commun entre les deux pièces, outre la langue vulgaire, semble être l'imitation de Catulle qui, du reste, ne porte pas sur le même chant. En effet, Tasso s'inspire plutôt des *carmina* 64 et 61¹¹, optant pour une progression linéaire, alors que Marot imite principalement le *Carmen* 62 dont il reprend la structure amébée. Reste que l'inspiration catullienne et la proximité temporelle des premiers épithalames en langues française, italienne et espagnole – le « micro-épithalame » en l'honneur du duc d'Albe que Garcilaso de la Vega insère dans son *Églogue* en 1532 – témoignent d'une remarquable confluence. Les mariages entre sujets de différents pays, par les échanges qu'ils entraînent, favorisent justement ce type de congruence littéraire. Mais avant la naissance du genre en vernaculaire autour de 1530, les poètes italiens présents à la cour de France y avaient déjà acclimaté l'épithalame en néo-latin, ce dont Marot dut avoir connaissance.

LES PREMIERS EPITHALAMES HUMANISTES FRANÇAIS : MAROT ET LES POETES NEO-LATINS

Avant que Marot ne compose son premier *Chant nuptial*, plusieurs épithalames en néo-latin ont été publiés en France, d'abord par des poètes italiens. Le premier d'entre eux semble être un épithalame en prose datant de 1496, adressé à l'empereur Maximilien I^{er}

⁸ R. Béhar, « Garcilaso de la Vega y la cuestión epitalámica : reflexiones sobre la *Égloga II*, vv. 1401-1418 », *Bulletin hispanique*, 122-2, 2020, p. 423-462.

⁹ R. Béhar, *ibid.*, p. 435-436.

¹⁰ Voir G. Braun, « Le mariage de Renée de France avec Hercule d'Este : une inutile mésalliance. 28 juin 1528 », *Histoire, économie & société*, 1988, n° 2, p. 147-168.

¹¹ Les correspondances entre ces deux textes de Catulle et celui de Bernardo Tasso ont été mentionnées par Fortunato Pintor dans « Delle liriche di Bernardo Tasso », *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Filosofia e Filologia*, 1900, vol. 14, p. 129.

d'Autriche à l'occasion de son mariage avec Blanche-Marie Sforza par « Jason Mainus », soit Giasone del Maino¹². La première union française à susciter un poème nuptial est celle du roi Louis XII avec Anne de Bretagne en 1499, qui inspire à l'italien Michele Nagonio une « silve nuptiale » à l'imitation de Stace. Vient ensuite l'*Epithalamium Fausti de Claudia Regia : et Francisco valesiorum duce*, composé au moment des fiançailles de Claude de France et de François d'Angoulême en 1506 par l'italien Publio Fausto Andrelini.

Si ces compositions constituent les premiers jalons de l'épithalame en France, il paraît peu probable qu'elles aient influencé directement Marot. La première n'a pas pu accompagner des festivités nuptiales en France puisqu'elle célèbre une union étrangère. Quand bien même la pièce aurait fait l'objet d'une lecture publique à la cour, Marot était encore au berceau. La deuxième est une composition manuscrite figurant à la fin d'un recueil de pièces encomiastiques offert par le poète à Louis XII : l'absence de publication imprimée laisse également supposer une circulation restreinte au-delà de la cérémonie, Marot étant alors une fois de plus trop jeune pour avoir pu y assister. Si la troisième a sûrement joui d'une publicité plus importante, sa tonalité paraît bien éloignée de celle du poète de Cahors, dans la mesure où Andrelini s'attache surtout à décrire les conséquences politiques de l'union¹³.

Il est toutefois un épithalame humaniste qui s'est nécessairement retrouvé entre les mains de Marot : il s'agit du premier épithalame néo-latin composé par un Français, Nicolas Barthélemy de Loches, à l'occasion des fiançailles du dauphin François avec Marie Tudor en 1518. I. D. McFarlane, qui a montré les liens entre Marot et les cercles humanistes néo-latins, souligne l'importance de l'auteur dans ces milieux : « *he was probably the most prominent French Neo-Latin poet during the 1520's, bridging the gap between the reigns of Louis XII and Francis I* »¹⁴. R. Lebègue, dans une contribution plus ancienne, affirme qu'il faisait très probablement partie des fréquentations de Marot :

Barthélemy était connu de tous les humanistes qui vivait à Paris et dans les villes voisines. Il était lié avec Budé et les amis de Budé ; les poètes néo-latins de son temps louaient son talent poétique, à charge de revanche. Or Marot rencontrait plusieurs d'entre eux chez la duchesse d'Alençon ou à la cour du roi¹⁵.

R. Lebègue comme I.D. McFarlane constatent que ces liens se sont matérialisés dans l'œuvre de Marot : son « Oraison contemplative devant le crucifix » est une traduction d'un poème de Barthélemy de Loches, « *Ennea ad sospitalem Christum* », qui figurait sur la même plaquette que son épithalame. Ce serait même cette pièce nuptiale qui, d'après R. Lebègue, aurait pu susciter la curiosité du poète de Cahors : « il se peut que l'attention de Marot, qui commentait en vers les événements de la Cour, ait été attirée par le titre du recueil de 1520 : *Epithalamium Francisci Valesii et Mariae Anglorum filiae* »¹⁶. L'événement en question, les fiançailles du fils de François I^{er} et de la fille d'Henri VIII qui n'étaient alors âgés que de quelques mois, avait fait l'objet d'une campagne de propagande littéraire célébrant conjointement l'union des deux enfants royaux et la paix ainsi scellée entre la France et l'Angleterre. Or, S. Bamforth a montré que Marot avait pris part dès 1518 à cette campagne de promotion de la « paix éternelle »

¹² Giasone del Maino, *Epithalamion in nuptiis Maximiliani et Blancae Mariae*, Paris, Antoine Denidel, 1495.

¹³ Voir G. Tournoy-Thoen, « Les premiers épithalames humanistes en France », *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne. I. Moyen Age et Renaissance*, Genève, Éditions Slatkine, 1980, p. 203-204.

¹⁴ I. D. McFarlane, « Clément Marot and the World of Neo-Latin Poetry », *Literature and the Arts in the Reign of Francis I. Essays Presented to C. A. Mayer*, Lexington, KY, French Forum Publishers, 1985, p. 107.

¹⁵ R. Lebègue, « La source d'un poème religieux de Marot », *Mélanges offerts à Abel Lefranc*, Paris, Droz, 1936, p. 59-60.

¹⁶ R. Lebègue, « La source d'un poème religieux de Marot », p. 60.

entre les deux royaumes, et qu'il avait sûrement côtoyé le même milieu que les auteurs de ces publications¹⁷ : Barthélemy de Loches, donc, ainsi que Bernardino Rincio, auteur lui aussi d'un *Epithalamion*¹⁸. Ainsi, si cet événement constitue un point de rencontre certain entre Clément Marot et le genre de l'épithalame en néo-latin, ce n'est que dix ans plus tard, en 1528, qu'il s'y essaiera, à l'occasion du mariage de Renée de France.

Le *Chant nuptial* qu'il compose alors n'a que peu de points communs avec les pièces citées jusqu'à présent, dont il ne s'inspire manifestement pas. Le titre choisi par Marot est selon nous tout à fait révélateur : les épithalames humanistes en néo-latin s'intitulent majoritairement « *epithalamium* » ou « *epithalamion* », ou encore « *in nuptiis* », suivi des noms et titres des époux. Le titre *carmen nuptiale* est alors très peu répandu. Une seule pièce publiée en France le porte : il s'agit d'un poème de Remacle d'Ardenne, qui s'intitule *Carmen nuptiale mistum ex ephoborum et puellarum contentione*. Cette composition, qui ne célèbre pas un mariage réel, paraît à Paris en 1513 au sein d'un recueil d'élégies amoureuses, *Amorum libri tres*. Il pourrait s'agir de la première imitation de Catulle dans une pièce nuptiale publiée en France. Le poète imite en particulier le *carmen* 62, dont il reprend l'opposition chorale entre les jeunes filles et les jeunes hommes. Pontano, le premier imitateur de Catulle en Italie, avait également inséré des pièces nuptiales au sein d'un recueil d'élégies, et les avait intitulées *Carmen nuptiale*. Il nous semble que le choix de ce titre signale systématiquement l'imitation de Catulle, et notamment du *carmen* 62, et convient à un certain type de poésie nuptiale. Dans les éditions des XV^e et XVI^e siècles des *Carmina*, cette pièce a justement pour titre *Carmen nuptiale*, et ne célèbre aucune noce en particulier, tandis que les chants 61 et 64 sont consacrés respectivement aux mariages de Julie et Manlius et de Thétis et Pelée, et s'intitulent toutes deux *Epithalamium*. Selon cette partition, l'« épithalame » serait donc la célébration d'unions particulières entre des personnes réelles ou des personnages mythiques, tandis que le « chant nuptial » désignerait un poème archétypal, modèle de l'union nuptiale entre une jeune femme et un jeune homme. Dans la poésie néo-latine de la Renaissance, cette distinction opère, de manière légèrement différente : le premier accompagne un mariage officiel, tandis que le second est un poème nuptial soit sans destinataire, comme celui de Remacle d'Ardenne, soit réservé à une union privée, comme chez Pontano.

Un autre poète vient confirmer cette hypothèse : il s'agit de Salmon Macrin, qui publie en 1528 un *Carminum libellus* à l'imitation du poète napolitain et, partant, de Catulle. Cette célébration poétique de l'amour conjugal est en effet placée sous l'égide du poète de Vérone, comme le revendique la dédicace à Honorat de Savoie :

*Dum carmen tibi nuptiale, proles
O Regum inclyta Caesarumque sanguis,
Honorate, dico levesque nugas
Volui abs te nimis impudenter insto, [...]
Nos legem sequimur Catullianam
Fescenninaque ludimus, Camoenae
praefati ueniam licentori.*

C'est un poème nuptial, Honorat, illustre descendant des Rois, sang des Césars, que je te dédie, et de frivoles bagatelles qu'avec trop d'impudence je te donne à lire. [...]

¹⁷ S. Bamforth, « Clément Marot et le projet de paix universelle de 1518 : poésie et propagande », *La Génération Marot Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, dir. Gérard Defaux, p. 113-129.

¹⁸ *Epithalamion in nuptiis Francisci, Galliarum delphini, et Mariae, Britannorum regis filiae*, Paris, Jean de Gourmont, 1518.

Nous, nous suivons la loi de Catulle, et par jeu nous composons des vers fescennins, en demandant pardon d'avance pour notre Muse libertine.¹⁹

Dès le premier vers, la clé de lecture est donnée : l'œuvre entière est un « *carmen nuptiale* », un chant nuptial qui s'attachera à décrire les plaisirs mutuels des époux. L'allusion aux vers fescennins (*fescennina*), chants licencieux qui accompagnaient les noces chez les Romains, montre que Macrin se réclame d'une poésie nuptiale essentiellement érotique et légère. Il se recommande donc de la loi voulant que « vertueux et pur soit le poète, mais non les œuvres »²⁰ pour se protéger d'une éventuelle accusation d'obscénité. L'association entre le *carmen nuptiale* et les *nugae* (bagatelles) est ainsi parfaitement traduite par le titre *Carminum libellus*, le suffixe diminutif annonçant la légèreté et l'humilité de ce recueil à l'imitation des *Carmina*. Ce n'est que lors de sa réédition en 1532 que cette œuvre prendra le titre que nous lui connaissons mieux : celui d'*Epithalamiorum liber*. Pour expliquer ce changement, Georges Soubeylle indique que ce nouveau titre « [avait] auprès du public un pouvoir d'attraction plus grand que la modeste et vague appellation précédente »²¹. La popularité du genre et de cette appellation s'est-elle accrue parmi les humanistes pendant ces trois années ? Quoi qu'il en soit, c'est le chant nuptial, et non l'épithalame, qui inspire Macrin en 1528, tout comme Marot la même année. Bien plus que les premiers épithalames humanistes célébrant des noces princières, le recueil de Salmon Macrin a peut-être déterminé la forme du *Chant Nuptial*.

Certes, le *Carminum libellus* n'est publié qu'à la fin de l'année 1528, mais son élaboration commence en 1525, après les fiançailles du poète avec la jeune Gélonis²². Marot a-t-il eu connaissance de l'élaboration de ce recueil avant sa publication ? Nous ne pouvons ici que faire des suppositions, car comme l'écrit G. Soubeylle, « il est probable que Clément Marot et Macrin se rencontrèrent assez tôt à la cour de François I^{er}, mais il faut attendre 1533 pour avoir la preuve officielle de leur amitié »²³, à savoir la présence d'un poème de Macrin dans la *Suite de l'Adolescence Clémentine*. Si l'on compare les pages de G. Soubeylle consacrées à l'entourage de Macrin²⁴, et l'étude de McFarlane sur celui de Marot²⁵, l'on trouve de nombreux personnages en commun, pairs, professeurs ou protecteurs : les hellénistes Jean Lascaris et Jacques Toussaint, le poète Germain de Brie, le ministre Florimond Robertet, ou encore les Du Bellay. Les deux hommes fréquentaient manifestement les mêmes cercles. Si leur intérêt pour le *carmen nuptiale* autour de 1528 n'est pas le fruit d'une rencontre directe, il est du moins le signe d'une inspiration commune, qui fait naître chez chacun la volonté d'élaborer une poétique nuptiale à l'imitation de Catulle, à deux échelles différentes – celle d'un recueil pour Macrin, et d'un poème pour Marot. Tous deux font ainsi œuvre nouvelle : l'un est l'introducteur du lyrisme conjugal en France²⁶, l'autre est le premier à composer un poème nuptial en langue française. Ce poème apparaît d'autant plus original que Marot, pour célébrer le mariage de Renée de France, n'imité pas les *epithalamia* qui avaient accompagné de semblables occasions, mais se tourne vers le *carmen nuptiale* catullien, jusque-là réservé à une

¹⁹ Traduction par G. Soubeylle, *Jean Salmon Macrin. Épithalames & Odes*, édition critique avec introduction, traduction et notes, Paris, Classiques Garnier, 1998, p. 149.

²⁰ *Ibid.*

²¹ G. Soubeylle, *Jean Salmon Macrin. Épithalames & Odes*, p. 58.

²² G. Soubeylle, *ibid.*, p. 38.

²³ G. Soubeylle, « Amitiés de Salmon Macrin parmi les poètes de la langue vernaculaire », *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance France*, éd. G. Castor and T. Cave, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 100.

²⁴ G. Soubeylle, « Amitiés de Salmon Macrin parmi les poètes de la langue vernaculaire », p. 17.

²⁵ I. D. McFarlane, « Clément Marot and the World of Neo-Latin Poetry », p. 106-107.

²⁶ Sur cette notion, voir *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, éd. P. Galand, John Nassichuk, Genève, Droz, 2011.

veine moins officielle. Le poète de Cahors ouvre ainsi les possibilités de l'épithalame, réalisant la transformation inverse de celle qu'avait opérée Pontano.

LA PUBLICATION DU *CHANT NUPTIAL* ET L'INTENTION DU POÈTE

Clément Marot avait-il conscience de la nouveauté et de l'originalité de son geste ? Si Bernardo Tasso s'est targué dans sa correspondance d'être le premier à composer un épithalame en langue italienne²⁷, nous ne disposons à ce jour d'aucun document équivalent au sujet du premier chant nuptial français. En revanche, nous pouvons tenter d'estimer l'importance que Marot donnait à cette pièce en interrogeant sa destination. La façon dont le poète livre sa composition à la connaissance du public nous permet de saisir une part de son intention, en prenant en compte le projet poétique et éditorial dans laquelle elle s'inscrit. Nous étudierons ainsi les deux étapes de sa publication²⁸, d'abord face au public restreint de la cour, destinataire premier de la poésie de circonstance, puis auprès de ses lecteurs lorsque la pièce rejoint les œuvres imprimées du poète, ce qui demande un autre type de valorisation.

Avant d'être insérées par l'auteur au sein de ses œuvres, les pièces de circonstance de Marot ont joui d'une première publication, au cours de laquelle le poète fait présent de son œuvre à son destinataire. Certains titres mentionnent explicitement cette circonstance, comme par exemple le « Chant de joie composé la nuit qu'on sut les nouvelles de la délivrance des Enfants de France prisonniers en Espagne, & le lendemain présenté au Roy à son lever ». Ce n'est pas le cas du *Chant nuptial de Madame Renée de France*, mais cette absence d'indication ne prouve rien, dans la mesure où « les textes marotiques, dans leur majorité, nous sont parvenus sous une forme déjà prévue pour la diffusion hors du cadre courtois, perdant souvent toute trace du cérémonial de l'hommage au prince », et qu'il est donc « permis de supposer que la plupart des œuvres d'une relative importance ont bénéficié de ce type de lecture publique »²⁹. G. Berthon distingue en effet deux grands types d'œuvre offertes aux souverains : les pièces qui concernent les événements marquants du royaume, dont font partie les mariages, et celles qui accompagnent une circonstance importante, à laquelle le poète se doit de réagir. La présentation est donc une première étape de la publication de la pièce, qui peut alors ensuite circuler avant d'être publiée au sein des œuvres du poète. C'est le cas par exemple de l'épître « A la Royne Elienor, nouvellement arrivée d'Espagne avec les deux enfants du Roy, delivrez des mains de l'Empereur », reproduite intégralement dans la *Cronique du roy François premier* qui indique que la pièce a été « présentée » à la reine en présence de sa suite³⁰. L'on trouve également dans cette même chronique le *Chant nuptial de Madame Renée de Ferrare*, mais le chroniqueur est ici moins précis que pour l'épître, indiquant après avoir décrit l'habillement des protagonistes et la décoration des salles du palais, qu'« à la louange de ladite duchesse fust lors compousé ung chant nuptial en la forme et matière qui s'ensuit »³¹. Comme Marot n'a vraisemblablement pas improvisé son *Chant nuptial* au beau milieu du Palais de la Cité, cette phrase doit avoir un sens très général, signifiant simplement que le poète a composé cette pièce à cette occasion.

Que sait-on de la présence du poète à ces noces ? Selon P. Leblanc,

le poète n'eut pas la satisfaction de faire valoir lui-même son œuvre devant la princesse, ni de lui en remettre personnellement une copie. Lorsqu'il se présentera à elle, au début de son premier

²⁷ R. Béhar, « Garcilaso de la Vega y la cuestión epitalámica [...] », p. 435.

²⁸ Nous entendons ce mot dans son sens le plus large pour prendre en compte toutes les façons de communiquer un texte à un public, en considérant que la publication imprimée n'en est qu'une parmi d'autres.

²⁹ G. Berthon, *L'Intention du poète. Clément Marot « auteur »*, p. 143.

³⁰ G. Berthon, *ibid.*, p. 147.

³¹ *Cronique du Roy François premier de ce nom*, éd. Georges Guiffrey, J. Renouard, 1860, p. 69.

exil, en 1535, il lui écrira en effet qu'elle ne le connaît que de nom : « Tu sçais mon nom sans sçavoir ma personne »³².

P. Leblanc en déduit que Marot était absent de ces festivités, alors que « ses fonctions de poète officiel et le souci de son avancement personnel ne pouvaient que l'engager à participer aux fêtes »³³. Cette absence pourrait s'expliquer, toujours selon P. Leblanc, par les troubles religieux survenus en juin 1528 à Paris : une statue de la vierge retrouvée mutilée suscita une émotion populaire qu'aurait préféré fuir le poète, sur lequel planait déjà des soupçons d'hérésie. Quoi qu'il en soit, cette pièce aurait été écrite pour faire pleinement partie des festivités, puisque « les vers de Marot montrent que les convives devaient entendre son *Chant nuptial* vers la fin du souper, avant les réjouissances et les mascarades nocturnes »³⁴. Sans doute cette indication se trouve-t-elle dans la septième strophe :

Vous qui soupez, laissez ces tables grasses.
Le manger peu, vaut mieux pour bien dancer.
Sus, Aulmosniers, dictez vistement Grâces,
Le Mary dict, qu'il se fault avancer.
Le jour luy fasche, on le peult bien penser.
Dames dancez : et que l'on se deporte
(Si m'en croyez) d'escouter à la Porte,
S'il donnera L'assaut sur la Minuict.
Chault appétit en telz lieux se transporte :
Dangereuse est la bienheureuse Nuict.³⁵

Néanmoins, il nous semble difficile d'assigner l'énonciation à un moment précis de la fête, car si les différentes strophes respectent l'ordre chronologique du déroulement de la cérémonie, depuis l'arrivée du duc jusqu'au départ de Renée, l'usage massif du présent offre une vision synchronique de l'événement, comme si tout avait lieu en même temps sous nos yeux. Dans la première strophe, le poète présente les protagonistes principaux :

Qui et ce Duc venu nouvellement
En si bel ordre, & riche à l'avantage [...]
N'est ce celluy, qui en florissant aage
Doibt espouser la princesse Renée ?
Elle en sera (ce pensé je) estrenée
Car les haultzboys l'ont bien chanté anuict [...]³⁶.

Le poème commence avant les noces qui n'ont ici pas encore été célébrées (« doit épouser », « sera ») et après l'arrivée du duc, qui a donné lieu à des réjouissances comme l'indique le dernier vers cité. De la deuxième à la cinquième strophe, le poète évoque la nuit de noces imminente : il vilipende la « nuit cruelle » qui vient ravir la jeune fille pour la livrer à un « ardent et jeune homme », avant de finalement louer la nuit qui vient unir le mari et la femme « en chaste lit sous nuptial affaire ». Il s'adresse ensuite à la jeune femme, en lui donnant deux arguments en vertu desquels elle ne peut que désirer cette nuit : la fécondité conjugale est un état supérieur à la stérile virginité, et cette virginité ne lui appartient pas entièrement. Ce

³² P. Leblanc, « Les Sources humanistes du Chant nuptial de Renée de France », p. 65.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Clément Marot, *Œuvres poétiques. Tome II*, éd. Gérard Defaux, Paris, Classiques Garnier, 1993, p. 351, v. 61-70.

³⁶ Clément Marot, *Œuvres poétiques. Tome II*, p. 349, v. 1-2 et 5-8.

passage est écrit entièrement au présent. La sixième strophe, toujours adressée à Renée, est cette fois au futur : « Ta douce nuit ne sera point obscure ». L'on quitte alors les époux pour rejoindre les convives dans la salle de bal, dans la septième strophe déjà citée. Enfin, les deux dernières strophes sont consacrées au départ de la princesse, évoqué au présent :

Ne dansez point, soyez en desconfort.
Elle s'en va : Amour par son effort
Luy faict laisser le lieu de sa naissance [...].

Duchesse (hélas) que fais tu ? Tu delaisse
Ung peuple entier pour l'amour d'ung seul Prince :
Et au partir en ta place nous laisses
Triste regret, qui noz cueurs mord, & pince.
Or va donc veoir ta Ducalle Province.
Ton peuple jà de dresser se soucie
Arc triumphal, Théâtre, & Facecie
Pour t'acueillir en honneur, & en bruyt.
Bien tost y soit ta Ceinture accourcie
Par une bonne, & bienheureuse Nuit.³⁷

Une pudique ellipse nous transporte ainsi aux lendemains de la nuit de noces, alors que la mariée doit quitter la maison et le pays de ses parents pour gagner ceux de son nouvel époux. Le *Chant nuptial*, s'il se concentre sur la nuit de noces comme un événement sur le point d'advenir, condense ainsi des festivités qui ont duré plusieurs semaines, depuis la rencontre d'Hercule d'Este avec le roi de France le 22 mai 1528, jusqu'au départ des époux en grande pompe le 16 septembre, en passant par le mariage le 28 juin³⁸. Si nous devons formuler une hypothèse sur la destination exacte de ce texte, nous dirions que l'éballage temporelle rend difficile à déterminer le moment précis où Marot aurait prévu la présentation, qui a pu avoir lieu lors de l'un des nombreux moments de réjouissance qui ont ponctué cette période. En sus de la *Cronique* citée précédemment, un opusculé exclusivement consacré à la description de ce mariage³⁹ évoque des divertissements presque quotidiens organisés dès le lendemain de l'arrivée du duc jusqu'au soir des noces, sans toutefois qu'il y soit question d'un poème. On y retrouve toutefois l'atmosphère festive qui colore le *Chant nuptial*, de toute évidence composé spécialement pour l'occasion et dédié en particulier à Renée. L'absence présumée de Marot n'empêche pas que le poème accompagnât les festivités nuptiales, récité par un interprète ou offert sous forme manuscrite par un intermédiaire à la princesse.

L'événement, une fois passé, ne suffit plus à donner son sens au poème : il convient à l'auteur de lui donner une pertinence nouvelle, par le choix de sa disposition dans le recueil, et c'est « à travers l'agencement des éditions autorisées que se manifeste avant tout l'intention du Poete »⁴⁰. Or, la disposition de cette pièce dans l'œuvre ne semble pas *a priori* particulièrement signifiante. Le *Chant nuptial* est publié pour la première fois par l'auteur dans *La Suite de l'Adolescence clémentine* en 1533, au sein de la section des « Chants Divers » qui, dans les éditions de 1533 et 1534, se compose de la sorte :

³⁷ Clément Marot, *Œuvres poétiques. Tome II*, p. 351-352, v. 74-76 et v. 81-90.

³⁸ Voir G. Braun, « Le mariage de Renée de France avec Hercule d'Este : une inutile mésalliance. 28 juin 1528 ».

³⁹ « Le triumpphant et tresnoble mariage de treshaute et trespuissante princesse Madame Renee de France fille du Roy de France Loys douziesme de ce nom faict avec le Duc de Ferrare en la ville et cité de Paris », s.l., s.n., 1528, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 12-Rés-056.

⁴⁰ G. Berthon, *L'Intention du poète*, p. 391.

Le chant de l'Amour fugitif, composé par Lucian Grec, & translaté de Latin en Français par Clément Marot, qui de son invention y a fait un second chant.

Le second Chant d'Amour fugitif, de l'invention dudit Marot.

Le chant des visions de Pétrarque, translaté de Italien en François par le commandement du Roi.
Chant nuptial du mariage de madame Renee seconde fille de France, & de Monsieur le Duc de Ferrare.

Chant royal de la conception notre Dame.

Chant pastoral en forme de Ballade à Monseigneur le Cardinal de Lorraine, qui ne pouvait ouïr nouvelles de Michel Huet Parisien, son joueur de Flutes de plus souverain de son temps.

Chant de joie composé la nuit qu'on sut les nouvelles de la délivrance des Enfants de France prisonniers en Espagne, & le lendemain présenté au Roy à son lever.

Deux caractéristiques semblent faire l'unité de cette section, outre la caractérisation somme toute labile de « chant » : l'imitation voire la traduction d'un modèle étranger, et le service du roi et de sa famille par la célébration de grands événements du royaume. Quoi que le *Chant nuptial* conjugue les deux éléments, il fait partie des pièces les plus faiblement mises en valeur par leur titre : le poète n'exhibe ni son modèle pourtant en vogue (Catulle), ni son « invention », comme pour les deux premiers chants, pas plus qu'il n'en indique les circonstances courtoises comme il le fait pour le dernier chant, « le lendemain présenté au Roy à son lever ». Dans l'édition de 1538, le second chant nuptial composé par Marot sera ajouté à cette section, avec quatre autres pièces :

Chant Royal & Chrestien

Chant royal, dont le Roi bailla le Refrain

Chant nuptial du Roy d'Escoce, & de Madame Magdelene Première fille de France

Cantique à la Déesse Santé, pour le Roy malade

Chant de May, & et de Vertu

Au milieu de tous ces chants, le titre de « chant nuptial » qui était pourtant la première traduction en français du *carmen nuptiale* latin se fond dans l'ensemble et paraît n'être qu'une variation possible du « chant ». En 1548, Sébillet n'en verra pas la spécificité, considérant qu'il s'agit d'une variante parmi d'autre du chant royal :

Or liras-tu en Marot entre ses œuvres des titres d'autres chants : Chants Pastouraux : chants nuptiaux : chants de joie : chants de folie : et semblablement intitulés ainsi plus à l'aventure et à l'arbitre de l'imprimeur, que suivant la fantaisie de l'auteur. Quoi que soit, retiens cependant que le chant Royal est le premier et souverain entre tous les chants : et que les autres ne se font qu'à l'ombre et imitation de lui. Aussi en trouveras-tu en forme de ballade : les autres en façon d'épigramme, et d'autres en forme de dizains ou de huitains séparés, sans nombre assuré, ni rime certaine.⁴¹

La totalité signifiante que formait le nom et l'adjectif n'est plus perceptible, et le théoricien va jusqu'à attribuer les titres des chants à « l'arbitre de l'imprimeur », contre lequel luttait justement Marot en prenant en main l'édition de ses œuvres en 1532. Le choix de l'appellation « chant nuptial », dont on a vu pourtant qu'il engageait des choix esthétiques marqués, semble finalement porter préjudice à l'invention de Marot. E. Delvallée a montré que si les classifications *a posteriori* de Sébillet nous renseignent sur la réception des formes poétiques dans *L'Adolescence clémentine*, elles ne sont que rarement le reflet des conceptions de

⁴¹ *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance. Sébillet, Aneau, Peletier [et alii]*, introduction, notices et notes de Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 118.

Marot lui-même⁴². L'auteur de l'*Art poétique François* ne prend pas en compte les traditions qui nourrissent le poète, dont l'*intention* n'est alors plus lisible.

Pour restituer cette intention, il faut se replonger dans l'univers de la poésie néo-latine dont Marot était familier et qu'ignore Sébillet dans son traité. Dans les recueils néo-latins, la classification par genre n'avait pas vocation à systématiser et épuiser un modèle, mais faisait au contraire signe vers l'hétérogénéité. La section des « Chants divers » est ainsi particulièrement représentative de la *varietas*, également à l'œuvre dans le *Carminum libellus* de Macrin dont nous avons déjà parlé. Comme l'a montré P. Galland-Hallyn, Macrin et Marot, ainsi que Nicolas Bourbon ont en partage une esthétique inspirée des *Silves* de Stace, qui tend à mêler des formes poétiques variées au sein d'un même recueil. L'imitation de Stace à la Renaissance donne naissance à une « poésie de circonstance à coloration autobiographique »⁴³ qui tend à l'effacement des genres au profit d'un autre principe organisateur : celui de la chronologie du « je » littéraire et des événements auxquels il participe. L'on peut effectivement rendre compte de la *dispositio* marotique par un ordre chronologique réel ou symbolique, qui fonctionne à deux échelles. Tout d'abord, il dicte l'agencement des pièces au sein d'une même section, qui illustre alors la maîtrise progressive d'une forme par le poète. Ensuite, cet ordre justifie la partition entre *L'Adolescence clémentine* et *La Suite de l'Adolescence clémentine*. Si ce deuxième titre ne laisse pas d'être ambigu, G. Berthon indique qu'il faut entendre le mot de suite non comme une continuité du même, mais comme le commencement d'une nouvelle série. Ainsi, *La Suite* ne vient pas prolonger indéfiniment la maturation poétique de Marot, mais constitue bel et bien une œuvre de maturité située après le temps de *L'Adolescence*⁴⁴. La date qui les sépare est celle de l'année 1527-1528, alors que Marot a atteint l'âge symbolique des trente ans, et qu'il est entré au service du roi.

L'élaboration du premier chant nuptial témoigne donc à la fois de la maturité poétique de Marot et de sa réussite à la cour, qui se traduit dans le recueil par une maîtrise affirmée de la *varietas*. Si le titre de *Carmina* dans les recueils néo-latins, par son imprécision, laissait attendre une poésie humble et légère, Marot parvient dans ses « Chants divers » à rehausser cette esthétique en la rendant apte à remplir ses hautes fonctions de poète du roi. C'est peut-être là l'aspect le plus important de cette section, dans laquelle les titres des pièces contiennent presque tous les mots « roi », « royal », « François », ou « France ». Contrairement à ce que nous avons avancé d'abord, le titre des deux chants nuptiaux semble bien contenir un élément signifiant : la mention « fille de France ». Ainsi la création de l'épithalame en langue française ne s'exhibe-t-elle pas, mais se fond dans un ensemble qui témoigne d'une esthétique sublimée de la *varietas*, par laquelle le poète montre son égale habileté à célébrer de grands événements de la cour et à servir son roi. Toutefois, cette forte cohésion des différents chants ne semble pas comprise par Sébillet et le conduit à ne pas tenir compte de la spécificité de chaque pièce. Cette réception déformante de l'intention marotique explique peut-être en partie pourquoi les chants nuptiaux inventés par Marot n'ont pas constitué des modèles pour la poésie nuptiale française du XVI^e siècle.

⁴² E. Delvallée, « Sébillet et l'histoire des ballades et du chant royal dans *L'Adolescence clémentine* de Marot », *Op. cit.*, *revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018.

⁴³ P. Galland-Hallyn, « Marot, Macrin, Bourbon : "Muse naïve" et "tendre style" », *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, dir. G. Defaux, Paris, Classiques Garnier, 1997, p. 216

⁴⁴ Nous nous contentons ici de reprendre la conclusion de la démonstration développée par G. Berthon dans *L'Intention du poète*, p. 440-446 et 464-465.

CONCLUSION

En 1528, Clément Marot est le premier poète à doter les lettres françaises d'un épithalame. Pourquoi sont-ce les noces de Renée de France qui ont fourni l'occasion de ce premier essai de poésie nuptiale, et pas celle de sa protectrice d'alors, Marguerite d'Alençon, un an plus tôt ? Est-ce l'alliance avec la maison d'Este qui a poussé le poète à s'intéresser à une tradition littéraire à laquelle elle était associée ? Ou est-ce davantage la fréquentation des cercles humanistes néo-latins qui lui a fait prendre connaissance d'un genre antique dont l'adaptation en langue française viendrait servir ses ambitions de poète de cour ? Le *Chant nuptial* de Marot et l'*Epitalamio* de Tasso ne sont-ils reliés que par un concours de circonstances ? Si nous ne pouvons trancher avec certitude faute d'indices suffisants, nous avons pu du moins esquisser le contexte de la naissance de l'épithalame en langue française. En s'appropriant ce genre remis à l'honneur dans les milieux néo-latins, Marot en renouvelle l'expression en adaptant la veine légère du *carmen nuptiale* à une pièce officielle. Son deuxième *Chant nuptial*, en l'honneur des noces de Madeleine de France et du roi d'Écosse célébrées en 1537, dote le genre d'un nouveau modèle d'inspiration : le psaume 44 (45), que le poète intitule dans sa traduction des *Psaumes* « chant nuptial de Jesus Christ & de son Eglise »⁴⁵. En seulement deux pièces, Marot élabore une poésie nuptiale riche, qui conjugue l'imitation des Anciens et ses aspirations évangéliques, réconciliant le paganisme de ses modèles avec les réalités chrétiennes du mariage. Néanmoins, leur publication au sein de la section des « Chants divers » tend à gommer leur originalité, et les chants nuptiaux de Marot ne constitueront pas des modèles pour la postérité. La dénomination même sera abandonnée au profit du terme d'épithalame, du fait d'une intention poétique plus affirmée : celle du jeune Ronsard en quête d'un protecteur, dont la toute première publication est un *épithalame* composé à l'occasion du mariage de Jeanne de Navarre en 1549⁴⁶. Le terme est alors nouveau en français, et exhibe un héritage antique qui se faisait beaucoup plus discret chez Marot. C'est donc Ronsard qui passe pour avoir revêtu la poésie française des ornements nuptiaux de la Muse gréco-latine, lançant alors une mode qui fera florès chez ses contemporains : Du Bellay, Belleau et bien d'autres composeront à sa suite des *épithalames* chantant de royales hyménées. Si Marot est le premier à s'être emparé du genre, c'est la génération suivante, celle de la Pléiade, qui orientera véritablement la poésie nuptiale française de la Renaissance.

⁴⁵ Clément Marot, *Œuvres poétiques. Tome II*, édition Gérard Defaux, Paris, Classiques Garnier, 1993, p. 644.

⁴⁶ Voir au sujet de cette pièce M. Magnien, « Marguerite et les deux Muses : la célébration poétique du mariage de Jeanne d'Albret par Nicolas Bourbon et Ronsard (1549) », *Devis d'amitié : mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Champion, 2002, p. 445-464.

BIBLIOGRAPHIE

- BAMFORTH, S., « Clément Marot et le projet de paix universelle de 1518 : poésie et propagande », in G. Defaux (dir.), *La Génération Marot Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, Paris, Classiques Garnier, 1997, p. 113-129.
- BÉHAR, R., « Garcilaso de la Vega y la cuestión epitalámica : reflexiones sobre la *Égloga II*, vv. 1401-1418 », *Bulletin hispanique*, 122-2, 2020, p. 423-462.
- BERTHON, G., *L'Intention du poète. Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- BRAUN, G., « Le mariage de Renée de France avec Hercule d'Este : une inutile mésalliance. 28 juin 1528 », *Histoire, économie & société*, n° 2, 1988, p. 147-168.
- D'ELIA, A. F., *The Renaissance of Marriage in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2004.
- LEBLANC, P., « Les Sources humanistes du Chant nuptial de Renée de France », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, 100, avril-juin 1954, Genève, Librairie Droz, p. 64-74.
- MCFARLANE, I. D., « Clément Marot and the World of Neo-Latin Poetry », *Literature and the Arts in the Reign of Francis I. Essays Presented to C. A. Mayer*, Lexington, KY, French Forum Publishers, 1985, p. 103-130.
- SOUBEILLE, G., *Jean Salmon Macrin. Épithalames & Odes*, édition critique avec introduction, traduction et notes, Paris, Classiques Garnier, 1998.
- TOURNOY-THOEN, G., « Les premiers épithalames humanistes en France », *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne. I. Moyen Age et Renaissance*, Genève, Éditions Slatkine, 1980, p. 199-224.