

À propos de l'origine du *sonnet marotique*

Eduardo ACEITUNO MARTÍNEZ

Universidad de Granada

eaceitunom@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0003-2829-5720>

Resumen

Varias teorías contradictorias han sido propuestas para tratar de esclarecer las razones que llevan a Clément Marot y a sus seguidores a introducir el soneto en Francia con un esquema de rimas diferente de los que adopta el soneto italiano. Tras someter dichas hipótesis a examen, ofreceremos una nueva explicación, complementaria a las expuestas por Jasinski y Vianey: el *sonnet marotique* obedece a un esfuerzo por respetar las reglas ancestrales de versificación propias de la poesía francesa. De ahí que tanto Marot como los demás creadores de los primeros sonetos franceses dispusieran las rimas en los tercetos según los esquemas habituales de la estrofa de seis versos.

Palabras clave: métrica, sexteto, petrarquismo, Clément Marot, Mellin de Saint-Gelais.

Résumé

Plusieurs théories contradictoires ont été proposées pour tenter d'éclaircir les raisons qui conduisent Clément Marot et ses disciples à introduire le sonnet en France avec un schéma de rimes différent de ceux adoptés par le sonnet italien. Après avoir soumis ces hypothèses à l'examen, nous proposerons une nouvelle explication, qui complète celles de Jasinski et Vianey : le sonnet marotique serait né d'un effort pour respecter les règles ancestrales de versification propres à la poésie française. Aussi Marot et les autres créateurs des premiers sonnets français ont-ils arrangé les rimes des tercets selon les schémas habituels de la strophe de six vers.

Mots clé : métrique, sixain, pétrarquisme, Clément Marot, Mellin de Saint-Gelais.

Abstract

Several contradictory theories have been proposed in an attempt to elucidate the reasons that lead Clément Marot and his followers to introduce the sonnet in France with a rhyme scheme different from those adopted by the Italian sonnet. After submitting these hypotheses to examination, we will offer a new explanation, complementary to those exposed by Jasinski and Vianey: the *sonnet marotique* is due to an effort to respect the ancestral rules of versification typical of French poetry. Hence, Marot and the other creators of the early French sonnets arranged the rhyme of the tercets according to the usual schemes of the six-line stanza.

Keywords: metrics, sestet, Petrarchism, Clément Marot, Mellin de Saint-Gellais.

* Artículo recibido el 29/07/2023, aceptado el 15/11/2023.

1. Le sonnet marotique et les théories de Jasinski et Vianey sur son origine

Si d'éminents critiques comme Jasinski (1903) ou Vianey (1909) ont établi, il y a plus d'un siècle, les raisons essentielles qui expliquent l'émergence du *sonnet marotique*, il n'en reste pas moins que des hypothèses alternatives largement diffusées ont été proposées ces dernières décennies. C'est pourquoi il convient de faire un bilan succinct de toutes ces théories.

Il n'y a pas de consensus quant à la paternité du premier sonnet français et ce mystère persistera peut-être indéfiniment, étant donné l'impossibilité de dater avec précision certains sonnets posthumes de Mellin de Saint-Gelais¹. Avec les données dont nous disposons aujourd'hui, il n'est pas possible de quitter le domaine des suppositions. Mais, qu'il ait écrit ou non le premier sonnet en français, Clément Marot semble avoir été le premier à en publier un et, surtout, le premier à proposer un arrangement spécifiquement français de ses rimes.

Le corpus de sonnets de Marot, malgré son énorme importance dans l'évolution du genre, ne consiste qu'en dix pièces d'attribution indiscutable². Parmi celles-ci, le poème *Pour le may planté par les imprimeurs de la ville de Lyon*, paru en 1538 et composé la même année (Defaux, 1993 : 1078), ainsi que la *Response à deux jeunes hommes qui escrivoient à sa louange*, publiée en 1542, sont déjà des échantillons du sonnet marotique, qui deviendra la forme française par excellence : ABBA ABBA CCD EED. La même disposition des rimes se retrouve dans les six sonnets de Pétrarque que Marot traduit et publie en 1539. Les deux sonnets restants, rassemblés dans le « manuscrit de Chantilly » de 1538, sont quelque peu discordants, mais cela semble être dû à leur formulation antérieure : le *Sonnet à Madame de Ferrare* aurait été composé par Marot durant l'été 1536 (Defaux, 1993 : 1099) et le *Sonnet de la difference du Roy et de l'Empereur*, au printemps 1537 (Defaux, 1993 : 1103). Les deux poèmes présentent la structure ABBA ABBA CCD CCD. Il est évident que cette première version du sonnet français, rapidement abandonnée par l'auteur, annonce déjà sa forme définitive : le seul changement sera l'adoption de trois rimes, au lieu de deux, dans les tercets. Tous les sonnets mentionnés sont écrits en décasyllabes.

Marot innove donc en premier lieu lorsqu'il considère que le sonnet français doit adopter une forme fixe, ce qui tranche radicalement avec la tradition italienne de

¹ Voir les arguments avancés par Zilli (1990 : 1-9) pour accorder à Saint-Gelais l'honneur d'avoir écrit les premiers sonnets en français, face au scepticisme exprimé par Stone (1993 : 173-175) à cet égard, dans son édition des œuvres complètes du poète.

² Nous ne prendrons pas en considération ici le sonnet « Voyant ces monts de vue ainsi loingtaine », car son attribution à Saint-Gelais est quasi indiscutable. Rappelons que le poème figure dans l'édition des œuvres de Saint-Gelais de 1547 et qu'on conserve une annotation manuscrite de l'auteur à côté du texte : « Faict passant les mons », faisant ainsi référence aux circonstances de la rédaction (Zilli, 1990 : 2). De plus, comme on le verra plus loin, le sonnet présente une combinaison de rimes complètement étrangère à l'œuvre de Marot.

variété dans la disposition des rimes, notamment dans les tercets³. Jasinski (1903 : 40) explique ainsi la motivation fondamentale de cette décision : « On était accoutumé aux lois sévères qui pesaient sur la poésie française depuis le XIV^e siècle, et l'indépendance en cette matière aurait plutôt dérouté ces esprits disciplinés qui ne concevaient même pas l'idée d'une strophe où certain arrangement des rimes ne fût point obligatoire ». En effet, les poèmes qui se généralisent en France à partir du XIV^e siècle (ballade, rondeau, chant royal) partagent une forme fixe, notamment en ce qui concerne l'agencement des rimes. Ce respect des règles de versification médiévales s'étend d'ailleurs aux autres genres que Marot et les poètes de sa génération ont répandus en France, comme l'épigramme, l'épître ou l'églogue.

La deuxième nouveauté que Marot imprime au sonnet est encore plus surprenante : le choix d'un arrangement des rimes dans les tercets, CCD EED, qui ne coïncide avec aucune des multiples variantes maniées par les poètes italiens. C'est là qu'il faut s'arrêter, car il nous semble qu'aucune explication cohérente et complète n'a été fournie à propos des raisons conduisant Marot (et les poètes qui lui succèdent) à choisir cette combinaison de rimes en particulier.

Jasinski souligne que le mélange de rimes plates et rimes croisées est caractéristique de la versification française, alors que les Italiens ont tendance à éviter le premier type. Il rappelle également l'origine médiévale de la formule adoptée par Marot, déjà présente dans les sixains de chants religieux comme le *Stabat Mater*. Marot l'aurait lui aussi utilisée dans certaines épigrammes sous forme de sixain. Ainsi, l'explication de Jasinski peut se résumer en ce que Marot s'inspire de la forme AABCCB, usuelle dans le sixain français, mais étrangère à la poésie italienne en raison de la rime plate initiale.

Vianey (1909 : 11-12) ne fait qu'approfondir la même idée. Marot se serait borné à appliquer la combinaison de rimes qu'il utilise le plus fréquemment dans le sixain. Au lieu de se référer à des épigrammes, comme Jasinski, Vianey indique que ce type de strophe (AABCCB) se retrouve dans les psaumes traduits en français par Marot. De plus, il décrit la modification apportée au sonnet italien comme une véritable déformation du modèle, puisque les deux tercets deviennent en réalité un distique suivi d'un quatrain.

Ces contributions de Jasinski et Vianey nous semblent tout à fait pertinentes. La seule chose qu'on pourrait leur reprocher, c'est qu'ils n'analysent pas la question en détail. Par exemple, ils ne mentionnent pas l'utilisation initiale par Marot du schéma CCD CCD et ne semblent accorder aucune importance au fait que le poète ait écrit des sixains en utilisant d'autres schémas que AABCCB. En réalité, l'emploi récurrent du sixain AABAAB semble conforter leur hypothèse, car il contribuerait à expliquer le choix initial des rimes CCD CCD dans les tercets du sonnet. Malgré tout, il semble

³ Des trois types de rimes que Bembo (1966 : 151-152) distingue (*regolate*, *libere* et *mescolate*), le sonnet présenterait ces dernières, car certains aspects sont réglés (nombre de rimes dans les quatrains) et d'autres non (ordre des rimes et nombre de rimes dans les tercets).

que l'explication soit incomplète. Il est vrai que Marot utilise des schémas alternatifs tels que AABBC⁴, ABAABB⁵ ou ABBAAB⁶ avec beaucoup moins de fréquence dans ses sixains. Mais pourquoi écarte-t-il l'idée de transférer cette variété à la fin du sonnet ? C'eût été une manière d'introduire dans le sonnet français la variété des rimes qui caractérisait le genre en Italie. Vianey souligne aussi à juste titre que le modèle français est en rupture avec le système italien. Pour cette raison même, on peut penser que Marot et tous les poètes qui l'ont suivi ont dû avoir de très bonnes raisons de procéder à la transformation. Vianey et Jasinski ne précisent pas quelles sont ces puissantes raisons.

2. Des théories plus récentes

L'énigme a suscité peu d'intérêt par la suite. Un demi-siècle s'est écoulé avant que Cerreta (1959) ne remarque que les formes de sonnet traditionnellement considérées comme françaises pouvaient trouver leur origine dans la poésie italienne. Pour le démontrer, il mentionne quelques exemples de sonnets italiens se terminant par des rimes CCD EED et CCD EDE. Cependant, aucune information n'est fournie sur la connaissance éventuelle de ces sonnets par Marot ou les poètes français de son temps. À vrai dire, les sonnets italiens à rimes CCD EED que Cerreta énumère sont des cas exceptionnels et aucun d'eux n'est l'œuvre des auteurs que Marot pourrait prendre pour les modèles du genre : Pétrarque, Serafino Aquilano, Tebaldeo, Cariteo. Il n'y a que deux sonnets de ce type avant le XVI^e siècle, alors que le seul poète italien contemporain de Marot à cultiver cette forme est Alessandro Piccolomini. *I cento sonetti* (1549) de Piccolomini contient cinq cas de tercets avec la rime CCD EED, en plus de sept cas de la variante « inventée » par Saint-Gelais : CDD CEE. Non seulement il semble peu probable que Marot ait eu connaissance de ces sonnets, publiés cinq ans après sa mort, mais encore rien n'indique qu'ils aient été composés avant ceux du poète français. Selon Cerreta, seule la date de composition de l'un d'entre eux est connue (1548) et elle est très tardive. En tout cas, même si l'on admettait que ce dernier ait pu imiter le schéma d'un des sonnets italiens mentionnés (ce qui est fort improbable), ce fait ne suffirait pas à expliquer la raison de son choix. Cela n'a pas beaucoup de sens d'essayer d'élever des tercets semi-inconnus à la catégorie de forme canonique française. Il semble clair que les causes de l'origine et du triomphe du *sonnet régulier* doivent être cherchées en France.

Malgré tout, il est étonnant que les conclusions de Cerreta soient passées inaperçues⁷. Le mystère de l'origine du sonnet marotique est complètement éclipsé à

⁴ Par exemple, dans la prière *Grâces pour un enfant*, les épigrammes « Seigneurs, je suys Venus » et « Le chevalier sans peur et sans reproche », les poèmes du *Cimetière* « Dedans le clos de ce seul tombeau cy » et « Cy gist envers la chair de Charmolue », les psaumes I et CXXXVII.

⁵ Psaume XLIII.

⁶ Épigramme « Si le franc Coq liberal de nature ».

⁷ Plus récemment, Zilli (1990 : xxx) mentionne cette théorie, sans apporter aucune précision nouvelle.

l'époque par une autre énigme : celle de la paternité du premier sonnet français⁸. Un article de Mayer (1967) concernant ce sujet s'intéresse pourtant à la question des rimes. Après avoir considéré le *Sonnet à Madame de Ferrare* de Clément Marot comme le premier écrit en français, Mayer se demande s'il ne faudrait pas céder cette place honorable à une série d'épigrammes de quatorze vers insérées dans *Le Jugement poétique de l'honneur féminin* (1539), de Jean Bouchet. Il s'agit de quinze poèmes identiques en ce qui concerne la rime. Voyons par exemple l'*Épigramme de Marguerite, comtesse de Flandre* :

Quatre ans ayant, pour oster les esclandres
De Marcial & belliqueux effort,
Me promist prendre à femme en ses ans tendres,
Qui est, dit-on, Marguerite de Flandre
L'unique filz d'ung Roy puissant & fort
Regnant en France après en desconfort.
Quand mon promis eut de France le sceptre,
Pour le proffit publique il ne peult estre
Mon vray mary : par ce le Duc je pris
Alobrogic, prince de treshault pris,
Où peu je fuz, car mort luy feit oultrance.
Ung peu d'avant mon deces j'entrepris
Et feiz l'accord qui fut par moy repris
De l'Empereur avecq le Roy de France.

Vu le simple aspect graphique, rien n'indique que le poème puisse être divisé en plusieurs strophes. Une comparaison de la syntaxe dans les différentes épigrammes ne révèle pas non plus de modèle à cet égard. Cependant, si l'on s'en tient à la rime, on constate que le schéma des six derniers vers (DDEDDE) ressemble à celui du premier sonnet marotique. Cette similitude amène Mayer à se demander si Bouchet a tenté de créer, comme Marot, une variante du sonnet dans la lignée de la versification française et, en définitive, si ses poèmes de quatorze vers doivent être considérés comme des sonnets⁹.

McClelland (1973) tentera de montrer qu'il n'en est rien. Pour ce faire, il compare les rimes de ces poèmes avec celles du reste des épigrammes compris dans le *Jugement poétique* de Bouchet. Ces épigrammes se composent de douze, treize ou seize vers. McClelland note que leurs rimes peuvent être toujours regroupées en trois sections :

Douzain	ABAAB BCC	DCCD
Treizain	ABAAB BCCC	DCCD
Seizain	ABAAB BCCDDEE	FEEF
Quatorzain	ABAAB BCCDD	EDDE

⁸ Voir principalement les articles de Villey (1920), Mayer (1967), Giraud (1968), Françon (1972).

⁹ Pour mieux comprendre cette hypothèse, il convient de noter que les sonnets *Pour le may chanté...* et *Response à deux jeunes hommes...*, de Marot, figurent dans son *Second Livre des Épigrammes*. Sébillet définira le sonnet dans son *Art poétique* comme « le parfait épigramme de l'Italien » (Goyet, 1990 : 107).

Un « quintil » classique apparaît en premier, suivi d'une sorte de « remplissage » de rimes plates et, enfin, de quatre vers à rimes embrassées. La simple variété du nombre de vers des épigrammes suggère que Bouchet adapte les dimensions du poème aux exigences du sujet, contrairement à ce qui arrive dans le sonnet. McClelland ajoute d'autres exemples de *quatorzains* écrits par des poètes de la même époque, comme Marguerite de Navarre et Bonaventure des Périers : ces strophes reposent aussi sur un schéma de rimes étranger à celui du sonnet et ne sont pas considérées comme tels par leurs auteurs. Il faut rappeler également que Marot est lui-même l'auteur de plusieurs épigrammes de quatorze vers qui n'ont pas grand-chose à voir avec le sonnet : *Des Statues de Barbe & de Jacquette*, *De la Rose envoyée pour Estreines*, *Épigramme par manière de dialogue : Pour mademoiselle d'Huban*, *À F. Rabelais*. Toutes ces épigrammes sont composées d'une simple série de rimes plates (AABBCCDD...), sauf *De la Rose...*, dont la structure est définie par le critique comme celle d'un dizain traditionnel avec quatre vers intercalés : ABABB CCDC DDEDE. L'exemple d'une *ballata* de Pétrarque certifie que, dans la tradition poétique italienne, il y a aussi des poèmes de quatorze vers indépendants du sonnet. Tout cela suffirait à démontrer, selon McClelland, qu'il ne convient pas de qualifier un poème de sonnet lorsqu'aucun critère d'identification n'est rempli au-delà du nombre et de l'isométrie des vers.

Quoique cette conclusion puisse sembler assez évidente, la répercussion de l'article du spécialiste canadien nous fait comprendre sa pertinence. La confusion générale devient évidente même dans l'article de McClelland, lorsqu'il déclare que les quatorzains et les premiers sonnets de Marot ne diffèrent que par la rime. C'est oublier que, dans les sonnets de Marot, la syntaxe de la phrase s'adapte parfaitement aux strophes du poème, tandis que, dans les quatorzains, aucun modèle syntaxique équivalent n'est observé. Marot ne confond pas un poème *monostrophique* et un poème *polystrophique*.

Il y a par ailleurs une autre omission dans l'article de McClelland : il n'explique pas la similitude de la terminaison dans les épigrammes de Bouchet et les sonnets de Marot. Comme l'a souligné Mayer, cette coïncidence ne semble pas accidentelle, mais McClelland tente de réfuter son hypothèse sans aborder directement l'observation cruciale.

La réaction ne se fera pas attendre, de la part de Francis Goyet (1988). Selon lui, les critiques à l'égard du sonnet énoncées par Barthélemy Aneau dans le *Quintil Horatian* montrent à quel point ce type de poème implique une rupture avec la poétique médiévale française. La nouveauté réside précisément dans l'utilisation de trois rimes dans les six derniers vers. Une telle accumulation de rimes contraste avec les poèmes traditionnels comme la ballade ou le rondeau, dans lesquels on observe « une prédilection pour le retour des mêmes rimes, ce qu'on pourrait qualifier de goût pour la saturation ». En d'autres termes, un poème où chaque rime tend à n'apparaître que sur deux vers, comme cela arrive dans les tercets du sonnet, devait être jugé de peu de mérite et peu compatible avec la tradition française.

Goyet renverse le commentaire de Mayer, qui suggérait que les quatorzains de Bouchet pourraient être identifiés comme des sonnets, en affirmant que le sonnet initialement cultivé par Marot (celui qui se termine par CCD CCD) est en réalité un quatorzain. Il est vrai que l'arrangement des rimes dans le premier sonnet marotique ne coïncide pas strictement avec celui des épigrammes de Jean Bouchet (seuls les six derniers vers le font) et encore moins avec celui du reste des quatorzains cités par McClelland. Mais, comme le sonnet se terminant par CCD CCD, certains de ces poèmes peuvent être divisés en deux sections ou systèmes, qui sont régis par le « principe de saturation » énoncé par Goyet : dans chaque section, d'entre six et huit vers, il n'y a que deux rimes. Ainsi, les deux systèmes que l'on retrouve dans un douzain de Bouchet (ABAABB + CCDCCD) correspondraient aux deux systèmes du sonnet initial de Marot (ABBAABBA + CCDCCD).

Il existe cependant un autre type de strophes longues où ce principe est quelque peu altéré par la présence d'une ou de plusieurs rimes centrales « de remplissage », que Goyet appelle ingénieusement « cheville strophique ». Ce type d'organisation dériverait du dizain traditionnel, dont les rimes sont disposées selon le schéma ABABBCCDCD. Ainsi, dans un quatorzain de Saint-Gelais (« Non feray, je n'en feray rien »), on peut identifier le schéma du dizain divisé en deux parties, avec deux rimes plates intercalées : ABABB + CCDD + EEFEF. Selon Goyet, la fin CCDCCD du sonnet initial de Marot et du quatorzain de Bouchet viendrait de cette organisation des strophes françaises longues : la rime CC d'ouverture serait une imitation soit de la CC du dizain, soit de la rime plate intercalée dans les strophes plus longues qui dérivent de lui.

La véritable rupture résiderait donc dans l'introduction d'une cinquième rime dans le sonnet français. Les tercets s'affranchissent ainsi des liens du « principe de saturation » et des schémas traditionnels et inaugurent une poétique moderne fondée sur cette liberté. Les quatrains, en revanche, avec leurs quatre répétitions de A et B importées d'Italie, resteraient fidèles à la poétique médiévale. Dès lors, le sonnet serait une forme représentative d'une phase de transition dans l'histoire de la poésie française, ce qui en fait, selon les termes expressifs de Goyet, un « monstre hybride ».

La théorie de Goyet soulève, à notre avis, quelques questions. Comme Mayer, le spécialiste se concentre sur les similitudes entre sonnet et quatorzain, allant jusqu'à soutenir qu'ils sont équivalents, mais ignore les différences incontestables entre les deux types de poèmes. D'autre part, si le grand principe qui régit la versification française au début du XVI^e siècle est la tendance à privilégier la répétition des rimes dans le poème, on peut se demander pourquoi ni Marot ni aucun de ses disciples n'ont persévéré à adopter deux rimes dans les tercets. Selon Goyet, Marot opère là une petite révolution et tente de se démarquer de la tradition. Mais on comprend mal alors pourquoi la présence du distique CC devrait être maintenue au début des tercets, s'inspirant du dizain et du reste des strophes longues médiévales. Pourquoi ne pas simplement transférer en France les règles du sonnet italien ? Pourquoi les appliquer aux quatrains et

non aux tercets, trahissant ainsi l'essence originelle du poème, comme le soulignait Vianey ? En termes de renouvellement de la poésie française, distribuer les trois rimes des tercets à l'italienne semblerait une option plus satisfaisante.

Goyet ignore les arguments de McClelland, mais l'omission de toute référence au sixain de rimes AABCCB est encore plus surprenante. Il est évident que cette strophe ne respecte pas non plus le « principe de saturation » et qu'elle devrait donc représenter une forme éminemment moderne, contrairement à ce qu'affirment Vianey et Jasinski, qui pointent son origine médiévale. Au-delà de cette question, il est indéniable que la forme AABCCB, proposée par Vianey et par Jasinski comme origine des tercets marotiques, est plus proche de ceux-ci que l'une ou l'autre des deux hypothèses avancées par Goyet. Le couple CC du dizain médiéval est toujours suivi de la combinaison DCD, tandis que la rime plate qui agit comme « cheville strophique » dans les strophes plus longues précède la combinaison DDEDE. Par conséquent, l'idée que la terminaison CCD EED du sonnet français dérive des terminaisons de strophes longues en CCDCD ou CCDDEDE est peu convaincante.

Les vues de McClelland et de Goyet seront désormais prises en compte par le reste des spécialistes. Dans son édition des œuvres de Marot, Defaux (1993) fait référence à l'article du premier ; en général, il semble admis que les poètes du XVI^e siècle n'aient pas confondu le sonnet avec le quatorzain. Rigolot (1984) s'appuie aussi sur les observations de McClelland dans sa tentative de définir le sonnet. Cela n'empêche pas divers critiques qui se sont récemment intéressés à cette question, comme Gendre (1996), Monferran (1997) et Clément (2001), de souscrire aux thèses de Goyet ou du moins de les rappeler¹⁰.

Clément essaie même de fournir un argument qui confirmerait les idées de Goyet, bien qu'elle écarte d'emblée la considération du sonnet français comme quatorzain. Elle soutient que les deux premiers sonnets de Marot préfigurent les sonnets écrits par le poète plus tard, comme le révèle un détail des rimes dans les deux poèmes : on remarque une plus grande similitude dans la rime au sein de chaque groupe CC qu'entre les deux groupes. Nous nous bornerons à transcrire ici les tercets des deux poèmes :

1. *Sonnet à Madame de Ferrare*

Si seras tu de la main soustenuë
De l'éternel, comme sa cher tenue ;
Et tes nuysans auront honte et reproche.
Courage, dame, en l'air je voy la nue
Qui ça et là s'escarte et diminue,
Pour faire place au beau temps qui s'approche.

¹⁰ Voir aussi l'article consacré au sonnet dans le *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI^e siècle* (Grente et Simonin, 2001).

2. *Sonnet de la difference du Roy et de l'Empereur*

L'un a fort bras, du pied l'autre est expert.
 L'un veult user de puissance en appert ;
 L'autre en secret maulx infiniz conspire.
 Quant tout est dit (pource qu'il vault et sert) :
 D'estre chez luy à croppir il dessert ;
 Et cestuy cy deust manier l'empire.

En effet, dans le *Sonnet à Madame de Ferrare*, le premier couple CC est formé par les termes « soustenu » et « tenue » ; le second, par « nue » et « diminue ». Dans le cas du *Sonnet de la difference...*, on voit encore plus clairement que la rime est plus riche au sein de chaque distique CC : on retrouve les mots « expert » et « appert » à la fin des vers 9 et 10, puis « sert » et « dessert » aux vers 12 et 13. Clément voit dans ce phénomène une ébauche des trois rimes futures dans les tercets, une sorte de solution intermédiaire entre les deux et les trois rimes, marques respectives de tradition et de modernité, selon Goyet. Cela soulignerait la volonté de Marot de s'éloigner des formes prescrites par la *grande rhétorique*.

Mais l'argument n'est pas convaincant si l'on considère que Marot emploie très souvent le même procédé, lorsqu'il distribue la même rime en deux paires de vers. On peut le remarquer, sans aller plus loin, dans les quatrains de ces mêmes sonnets étudiés par Clément. Dans le *Sonnet à Madame de Ferrare*, le premier couple BB est composé de « absence » et « présence » ; le second, d'« excellence » et « violence ». Dans le *Sonnet de la difference...*, le premier distique BB se termine par « effortz » et « fors » ; le second, par « tres ords » et « tresors ». Nous concluons donc que les rimes de ces deux sonnets ne présentent aucun caractère particulier. Marot conçoit d'abord un sonnet de quatre rimes, avant de pencher immédiatement pour la même forme avec une rime supplémentaire.

Commentons brièvement un dernier article, dans lequel Hudson (2009) suggère que la rime CC du sonnet marotique obéit à une finalité structurante du contenu. Concrètement, les vers 9 et 10 auraient pour objet de préparer la résolution épigrammatique finale. En fait, selon Hudson, ce n'est pas un hasard si quelques épigrammes de Marot présentent le schéma AABCCB : les vers AA serviraient de même à introduire l'idée finale, complétée par les quatre vers postérieurs à rime embrassée. La même chose se produirait dans certains psaumes de Marot ayant le même schéma, comme le XXXVI. Notons que l'idée de Hudson évoque la vieille thèse qui faisait de la strophe française de six vers l'origine des tercets du sonnet régulier. Le problème est que la disposition récurrente des deux dernières phrases du sonnet ne s'adapte pas à une telle division : la première phrase occupe les trois premiers vers et la seconde les trois derniers. La combinaison de rime plate et rime embrassée ne semble donc pas conçue pour s'adapter à la fin épigrammatique.

En définitive, nous concluons que deux hypothèses sur l'arrangement des rimes dans le sonnet régulier semblent plausibles : celui-ci peut provenir soit du sixain, soit de strophes longues comme le dizain ou le douzain. Les deux hypothèses sont défendables, mais nous pensons qu'elles n'ont pas été suffisamment confrontées pour vérifier laquelle des deux est la mieux fondée. Tel sera notre but dans la suite de l'article.

3. Les strophes longues : un possible modèle ?

Nous analyserons d'abord la possibilité que les tercets du sonnet régulier s'inspirent de la fin d'une strophe longue. Les strophes de ce type sont parfaitement codifiées, résultat d'une longue tradition, et surtout en raison de leur présence dans des poèmes comme la ballade. En outre, lorsque des auteurs comme Marot ou Saint-Gelais utilisent une strophe longue pour composer un poème sans rapport avec la tradition (une épigramme, par exemple), ils respectent en règle générale les critères de composition médiévaux, à commencer par la rime. Les strophes longues les plus utilisées, par Marot comme par plusieurs générations de poètes qui l'ont précédé, sont celles qui se composent d'un nombre pair de vers : le huitain, le dizain et le douzain (le quatorzain, dont nous avons déjà cité des exemples, est un cas beaucoup plus rare). Dans chacun d'eux, la symétrie est recherchée dans l'arrangement des rimes. Ils commencent et se terminent donc par une rime croisée, tandis que les rimes plates peuvent s'accumuler dans la partie centrale. La rime embrassée n'y apparaît pas. Ainsi, le huitain par excellence est celui qui présente la structure ABABBCBC, avec deux sections symétriques de quatre vers reliés par une rime croisée. La rime plate centrale fait que l'on puisse également considérer la structure comme une superposition partielle de deux quintils : ABABB et BBCBC. L'apparition de la rime B dans les deux sections évite l'introduction d'une quatrième rime. Le dizain modèle repose sur la même dynamique : dans son schéma ABABBCCDCCD, on retrouve des sections symétriques de cinq vers, cette fois sans chevauchement. Une rime croisée est conservée à chaque extrémité de la strophe, tandis que les rimes plates de la partie centrale évitent à nouveau l'utilisation d'une rime supplémentaire. Comme l'a observé Goyet, la seule nouveauté du douzain par rapport au dizain est l'insertion de ce que le critique appelle une « cheville strophique », c'est-à-dire d'une rime plate isolée au centre de la strophe : ABABBCCDDEDE. Il est facile d'en déduire qu'un quatorzain « régulier » aurait la structure ABABBCCDDEEFEF, avec deux rimes plates isolées dans la partie centrale, mais, comme nous l'avons dit, l'utilisation de cette strophe est anecdotique.

Nous avons déjà remis en cause l'hypothèse de Goyet : il nous semble peu probable que les rimes plates insérées dans les strophes longues aient un rapport avec la rime plate du sonnet régulier français. La raison fondamentale est que, dans le sonnet, la rime plate est suivie d'une rime embrassée, contrairement à ce qui se passe dans ces longues strophes, ayant une rime croisée à la fin. Il existe cependant d'autres cas de strophes longues se terminant par un schéma XXYXXY et, plus rarement, par

XXYZZY. Mais Marot n'y recourt qu'exceptionnellement et presque toujours pour une raison bien précise.

Essayons tout d'abord de comprendre la logique des strophes longues avec un nombre impair de vers, plus précisément celles de neuf et onze vers. Ces strophes ne peuvent plus prétendre à la symétrie qui caractérisait le dizain ou le douzain. Leur asymétrie peut être palliée d'une façon équivalente par deux voies différentes. Dans le cas de la strophe de neuf vers, on retrouve les structures ABABBBCDCD et ABABCCDCD. Dans les deux cas, les principes de composition du dizain sont respectés, mais une première section de cinq vers apparaît suivie d'une deuxième section de quatre vers (dans le premier type), ou vice versa (dans le deuxième type). De même, deux formes de la strophe de onze vers préservent les principes régissant la construction du douzain : ABABBCCDEDE et ABABCCDDEDE. Il s'agit des deux formes du neuvain que nous venons de décrire avec une rime plate supplémentaire, insérée entre la première et la seconde section de la strophe. Ces deux variantes des strophes longues à vers impairs, qui maintiennent la symétrie des rimes autant que possible, sont de loin les plus utilisées par Marot : on les retrouve dans ses *ballades*, dans ses divers *chants* et dans ses épigrammes.

Il y a pourtant une troisième variante avec une séquence finale similaire à celle du sonnet. En fait, la seule raison qui justifie son existence c'est qu'il ne semble pas y avoir de consensus sur la quantité de rimes que ces strophes peuvent contenir. Dans les cas décrits ci-dessus, la strophe de neuf vers a le même nombre de rimes différentes que le dizain (quatre), tandis que la strophe de onze vers comporte le même nombre de rimes que le douzain (cinq). Mais on peut aussi considérer que les strophes de neuf et onze vers doivent contenir une rime de moins, à l'imitation du huitain et du dizain, respectivement. D'où les variantes ABABBBCBBC et ABABBCCDCCD. Dans la strophe de neuf vers, on trouve, comme dans le huitain, une superposition partielle, non plus de deux quintils, mais d'un quintil et d'un sixain : ABABB et BBCBBC. De son côté, la strophe de onze vers présente ces mêmes sections (quintil ABABB, suivi de sixain CCDCCD) complètement détachées. Ainsi, le nombre de rimes diminue, aux dépens de toute symétrie et de la rime croisée finale. Cela explique facilement pourquoi ces variantes restent exceptionnelles.

Marot n'utilise la strophe rimée ABABBCCDCCD que dans ses deux complaintes de jeunesse¹¹. Ces poèmes présentent une structure proche de celle du chant royal, avec six strophes longues au lieu de cinq et sans envoi. Cependant, contrairement au chant royal et à la ballade, ici les rimes sont différentes dans chaque strophe. Il est fort possible que Marot ait voulu adoucir cette sorte de licence en utilisant une rime de

¹¹ Dans la *Complainte du Baron de Malleville*, ces strophes alternent avec des treizains, qui présentent le schéma ABABBCCDDEDDE. Puisque c'est la seule fois que Marot utilise des strophes de treize vers, nous n'y avons pas fait référence dans notre explication, mais le principe de composition reste toujours le même.

moins que d'habitude dans chaque strophe. Quant à la strophe à rimes ABABBCBBC, on ne la trouve que dans l'épigramme *À Anne, du jour de Sainte Anne*.

D'autres épigrammes isolées de Marot, publiées à côté de celle-ci en 1538, permettent de comprendre qu'elles ont été composées par le poète alors qu'il était plongé dans une phase d'expérimentation, qui semble coïncider à peu près avec l'époque où il crée également ses sonnets. Presque tous les dizains de Marot qui apparaissent alors reproduisent la forme canonique déjà mentionnée, mais on trouve quelques exceptions (les épigrammes *De l'amour chaste, À la Royne de Navarre*) avec un arrangement de rimes complètement inattendu et très probablement inventé par Marot : ABAABBCBBC. Avec ce chevauchement partiel de deux sextets (ABAABB et BBCBBC), on renonce volontairement à la symétrie caractéristique du dizain traditionnel, sans autre raison visible que de pouvoir utiliser, encore une fois, une rime de moins que la quantité prescrite. Il convient pour autant de ne pas exagérer l'importance du moment de composition de ces épigrammes, puisque Marot utilise déjà la même technique dans son douzain *Au Roy. Pour avoir cent escuz*, publié en 1533 et composé sans doute en 1531 (Defaux, 1993 : 1013). Les rimes de ce douzain forment deux sections de six vers : ABAABBCDCCD, ce qui permet de réduire à quatre les cinq rimes prescrites pour cette strophe. On remarque souvent que Marot innove en introduisant plus de rimes dans la strophe que ne le permet la rhétorique médiévale¹², mais, on le voit, l'innovation peut aussi suivre le sens inverse¹³.

En conclusion, Marot semble toujours poursuivre le but de réduire le nombre de rimes lorsqu'il clôt ses strophes longues avec une disposition XXYXXY. Comme nous l'avons vu, le poète n'opte pour cette terminaison que dans des cas rares et expérimentaux. Par conséquent, il nous paraît hautement improbable qu'elle soit à l'origine des rimes du sonnet.

Le même raisonnement permet également d'expliquer l'extrême rareté d'une strophe longue se terminant par XXYZZY, groupe équivalent aux tercets du sonnet marotique. Il ne serait pas cohérent d'inclure trois rimes, au lieu de deux, dans une structure dont l'objectif est précisément de réduire le nombre total de rimes. Dans toute l'œuvre de Marot, nous ne l'avons trouvée qu'une fois¹⁴, dans un autre poème

¹² Cette observation de Goyet reprend celle de Martinon (1912 : 8-20).

¹³ Parfois, Marot contrevient même aux préceptes les plus élémentaires de la versification médiévale, en alternant deux rimes à plusieurs reprises dans la même strophe. Cela est perceptible dans l'épigramme-huitain *À Anne, qu'il regrette*, de structure ABABABAB, ou dans l'épigramme-dizain *À Ysabeau* de 1538, avec les rimes ABABAABAAB. Il faut dire que, dans les deux cas, le procédé d'innovation est rudimentaire : il s'agit d'une simple fusion de deux quatrains aux rimes identiques, dans le premier poème, et d'un quatrain et un sixain qui partagent également les rimes, dans le second. Dans ce dernier exemple, on retrouve la terminaison en XXYXXY présente dans les premiers sonnets de Marot.

¹⁴ Il est vrai que le schéma de clôture XXYZZY se retrouve aussi dans un surprenant dizain tardif de Marot, publié en 1544 : c'est l'épigramme *De Madame de l'Estrange*, aux rimes ABAABBCDDC. Si nous n'en tenons pas compte, c'est que les rimes sont organisées en une première section de six vers et

d'inspiration italienne : la traduction par Marot de la « Canzone delle visioni » de Pétrarque (1534). Nous nous bornerons à transcrire ici la première strophe :

Ung jour estant seulet à la Fenestre
 Vy tant de cas nouveaulx devant mes yeux
 Que d'en tant veoir fasché me convint estre.
 Si m'apparut une Bische à Main dextre
 Belle pour plaire au souverain des Dieux.
 Chassée estoit de deux chiens envieux,
 Ung blanc, ung noir, qui par mortel effort
 La gente Beste aux flans mordoient si fort
 Qu'au dernier pas en brief temps l'ont menée
 Cheoir soubz ung roc, et là, la cruauté
 De Mort vainquit une grande beauté
 Et souspirer me fait sa destinée.

Il est difficile d'expliquer l'introduction inédite d'une troisième rime dans les six derniers vers. Marot entend-il respecter le nombre de rimes dans la strophe originale ? Ou peut-être admet-il l'ajout d'une rime comme une licence propre au travail de traduction ?¹⁵ Quoi qu'il en soit, le schéma final CCDEED est tout aussi exceptionnel parmi les *Grands rhétoriciens* et les poètes de la fin du Moyen Âge¹⁶.

Résumons ce qui a été exposé jusqu'ici à propos de la strophe longue en tant que modèle supposé du sonnet marotique. Cette hypothèse nous paraît infondée, étant donné que Marot, dans l'immense majorité des cas, opte pour la clôture de ses longues strophes par une rime croisée, selon la prescription traditionnelle. Quant aux quelques strophes se terminant par une rime embrassée (les seules qui rappellent vraiment la fin du sonnet), il est clair que le poète n'y recourt que lorsqu'il veut réduire le nombre de rimes utilisées dans la strophe.

Une dernière raison nous fait juger la théorie de Goyet avec scepticisme : en introduisant des sonnets dans la poésie française, Marot a parfaitement conscience qu'il n'adapte pas une strophe italienne en français, mais un poème composé de quatre strophes. La meilleure preuve qu'il ne conçoit pas le sonnet français comme une seule strophe réside dans les deux quatrains. Certes, le poète modifie les rimes des tercets italiens, mais il reprend les rimes ABBA ABBA. Un tel arrangement n'aurait pas sa place dans une strophe française de huit ou quatorze vers, mais il est parfaitement acceptable si la division en deux quatrains du modèle italien est conservée. Si l'on ajoute

une seconde de quatre (ABAABB + CDDC), ce qui n'a évidemment aucun rapport avec le « sixain » final du sonnet.

¹⁵ C'est l'avis d'Hervé (2012), qui suggère que la strophe atypique a pu être choisie par pure impuissance lors de la traduction.

¹⁶ Nous n'avons repéré que les vingt-cinq ballades composées par Jean Meschinot et publiées avec son œuvre *Les lunettes des princes* (1493), ainsi que quelques ballades de Charles d'Orléans (« Haa, Doulx Penser, jamais je ne pourroye », « Pour le haste de mon passage »).

à cela qu'en disposant les rimes dans les deux tercets, il est possible de considérer ces derniers comme un sixain, on comprendra que nous penchions pour l'hypothèse de la strophe française de six vers comme source d'inspiration pour le sonnet régulier.

4. Le sixain et les règles de versification françaises

Dans le sixain employé par Marot et par ses prédécesseurs, on ne retrouve jamais les combinaisons de rimes les plus fréquentes dans les tercets du sonnet italien. Ceci n'est pas dû au hasard. Il faut comprendre une série de règles générales et tacites qui régissent l'organisation des rimes dans la poésie française, héritées de la tradition médiévale, auxquelles Marot ne renonce pratiquement jamais.

Une règle élémentaire établit que les rimes d'une strophe ne peuvent être alternées que deux à deux. Par exemple, nous avons vu que la strophe longue commence généralement par une rime croisée ABAB ; on ne pourrait jamais trouver au troisième ou au quatrième vers une rime C s'intercalant au milieu du croisement de ces deux rimes initiales. C'est cette règle qui explique le mieux la réticence de Marot à imiter les tercets italiens, si l'on tient compte du fait que la combinaison la plus utilisée par Pétrarque est CDE CDE, dans laquelle trois rimes se croisent. Marot a compris qu'il ne devait incorporer dans la poésie française ni celle-ci ni aucune des combinaisons italiennes commençant par CDE (CDE DCE ; CDE DEC ; CDE EDC ; CDE CED ; CDE CED). Il en va de même pour des schémas tels que CDC EDE ou CDC EED, où la rime E « interrompt » le croisement des rimes C et D.

Une autre règle fondamentale doit être prise en compte : une fois que deux rimes se sont croisées ou embrassées, on ne peut pas revenir à la première¹⁷. Dans la section d'ouverture des strophes longues, la rime B ajoutée au cinquième vers (ABABB) n'est pas contraire à la règle. Mais, ensuite, la rime A ne peut pas réapparaître : il n'y a pas d'autre choix que d'introduire une rime C¹⁸. Cela explique pourquoi Marot doit écarter la deuxième combinaison la plus utilisée par Pétrarque dans ses tercets, CDC DCD, ainsi que d'autres comme CDC CDC (assez courante), CDD CDC, CDC DDC ou CCD CDC.

¹⁷ Nous avons seulement repéré l'infraction de cette règle chez Marot dans l'épigramme de huit vers déjà mentionnée : *À Anne, qu'il regrette*, ainsi que dans deux poèmes à strophes de sept vers : les *Chansons* XXVII (ABABBAA) et XL (ABABBAB). Dans les trois cas, Marot invente des formules qui permettent de renoncer à la troisième rime stipulée dans de telles strophes. Il s'agit en tout cas de licences exceptionnelles, de simples jeux avec la convention.

¹⁸ C'est pourquoi nous avons affirmé que Marot n'accepterait pas d'imiter les rimes des quatrains italiens (ABBA ABBA) s'il considérait ceux-ci comme une seule strophe : la dernière rime A ne respecterait pas la règle que nous venons d'énoncer. Deux rimes peuvent donc se croiser plus d'une fois à condition qu'elles le fassent dans des strophes différentes, ce qui arrive par exemple dans les *rondeaux*.

Pour être encore plus précis, on pourrait ajouter une autre prescription simple, selon laquelle la même rime ne doit pas apparaître dans plus de deux vers consécutifs¹⁹. Certaines combinaisons rares dans le sonnet italien, telles que CDD DCC ou CCD DDC, sont ainsi également exclues. Ces quelques règles de base que nous venons d'énumérer suffisent pratiquement à comprendre le choix de rimes qu'effectue Marot dans ses tercets. Parmi les quelques options adaptées au canon français dont dispose le poète pour clore ses sonnets, il y a bien sûr les combinaisons CCD CCD et CCD EED.

La même chose se produit évidemment avec les strophes à six vers, dans le reste des poèmes. Marot opte dans la grande majorité des cas pour les systèmes AABAAB et AABCCB. Il n'est donc pas étonnant qu'il les adapte au sonnet. En dehors de ces deux types, la seule combinaison que Marot utilise avec une certaine fréquence dans le sixain est la succession de trois rimes plates : AABCC. On peut concevoir la raison pour laquelle il ne transfère pas cet arrangement de rimes au sonnet : placer des rimes plates après les rimes embrassées des quatrains semblerait plutôt incongru, étant donné que ce type d'enchaînement de rimes plates couvre généralement tout le poème.

On peut s'interroger à propos de l'idée que le schéma de rimes AABAAB est un héritage médiéval, contrairement au schéma AABCCB, qui impliquerait une sorte de révolution, en introduisant une rime de plus que prévu. Il est difficile de se prononcer là-dessus, car il est rare de trouver, avant l'époque de Marot, des sixains qui fonctionnent comme des strophes véritablement indépendantes, en ce qui concerne les rimes : la plupart des strophes de six vers constituent l'envoi de la ballade ou du chant royal, ou apparaissent intégrées dans des rondeaux et virelais. Si l'on prend ces cas en considération, il est vrai que le modèle d'envoi à rimes XXYYXY prédomine sur le modèle XXZZY²⁰, bien qu'un poète de la taille de Charles d'Orléans accorde une nette préférence au second type²¹. À cette présence sporadique du sixain dans les poèmes à forme fixe, on peut ajouter les poèmes composés d'une série de sixains que les *Rhétoriciens* affectionnent. Les exemples sont à nouveau peu concluants. Des poètes comme Jean

¹⁹ Encore une fois, on trouve dans les chansons de Marot quelques exceptions à cette règle : la *Chanson XVII* se compose de deux strophes avec le système AABBBAA, tandis que la *Chanson XXII* consiste en une simple strophe de neuf vers avec des rimes ABABBBBCBC. Au moyen de ces formules, Marot réduit une fois de plus le nombre habituel de rimes, mais on peut remarquer aussi sa volonté d'agencer les rimes symétriquement, malgré le nombre impair de vers.

²⁰ On voit bien cette prépondérance dans les *ballades* d'auteurs comme Eustache Deschamps ou Jean Regnier, et, déjà au temps de Marot, dans des anthologies comme les *Chants royaux sur la Conception, couronnés au puy de Rouen de 1519 à 1528* (Ms. français 1537 de la BNF), ou les *Palinods présentés au Puy de Rouen (1525)*, édités par Vidoue (1897). On trouve également des exemples d'envoi aux rimes XXYYXY (et pas de l'autre type) chez des poètes admirés par Marot tels que Villon, Guillaume Crétin ou Georges Chastellain.

²¹ Voir les ballades « Fresche beauté, tresriche de jeunesse », « Mon cueur a envoyé querer », « Balades, chançons et complaintes », « Fortune, je vous oy complaindre », « Mon cueur vous adjourne, Vieillesse », « Haa, Doulx Penser, jamais je ne pourroye », « Pour le haste de mon passage ».

Molinet (dans son *Debat de l'aigle, du harenc et du lyon*, ou *Le retour de Madame Marguerite*) et Jean Marot, père de Clément (dans *La vray disant advocate des Dames*), privilégient la forme AABAAB. Cependant, la combinaison AABCCB est déjà utilisée par des auteurs comme Georges Chastellain (dans les vingt-cinq strophes de son poème *Le Prince*) et Jean Lemaire de Belges (dans des poèmes tels que *Le temple d'honneur et de vertu* et *Sur la sepulture de feu monseigneur de Bayard*). Tout cela, sans compter que l'utilisation du schéma AABCCB remonte au moins à certains chants liturgiques médiévaux en latin, comme le note Jasinski²², ce qui aurait pu influencer l'adoption de ces rimes par Clément Marot dans sa traduction des psaumes.

Si l'on s'en tient à l'œuvre de Marot, on constate que, d'une manière générale, la préférence est donnée à une forme ou à l'autre du sixain en fonction du type de poème. Ainsi, dans les chansons publiées dans *L'Adolescence clémentine* (1532), le schéma choisi est AABAAB (*Chansons* IV et XXVI). Dans deux poèmes élégiaques de *La Suite de L'Adolescence clémentine* (1534), « Filz de Venus, voz deux yeulx desbandez » et *Du cheval de Vuyart*, cette forme est reprise. Déjà en 1532, Marot inclut également dans *L'Adolescence* son *Épître XXI* (« Le rimeur qui assailly m'a »), composée de sixains AABCCB (mais avec des rimes enchaînées). L'année suivante, il publie sa première traduction d'un psaume, le VI, dont les strophes sont basées sur le même schéma. Tous les psaumes composés de sixains que le poète traduira par la suite reprendront le schéma AABCCB. La même cohérence est observée dans les épigrammes de six vers, dont le schéma privilégié est AABAAB²³ ; cependant, dans les traductions des épigrammes de Martial, publiées à titre posthume, les sixains sont de type AABCCB²⁴.

À partir de toutes ces données, il est difficile de tirer des conclusions certaines sur l'évolution des rimes dans les sonnets de Marot. Il n'y a pas de préférence nette chez lui pour l'un des deux systèmes du sixain, ni de primauté progressive du type AABCCB sur le type AABAAB. On n'apprécie donc rien qui corrobore clairement cette thèse de l'introduction d'une troisième rime comme une « libération » que Marot jugerait nécessaire dans la poésie française. Il est frappant de constater que Marot a recours au sixain à trois rimes principalement dans ses traductions : des psaumes, des épigrammes de Martial et des sonnets de Pétrarque. Rappelons qu'il a également utilisé une rime de

²² Au *Stabat Mater* allégué par Jasinski, on pourrait ajouter d'autres séquences comme le *Veni Sancte Spiritus* ou le *Lauda Sion*.

²³ En 1532, paraît le premier poème en six vers de Marot, *À Monsieur le Coq Medecin, qui luy promettoit guerison*. L'année suivante, dans l'édition qu'il établit des œuvres de son père, Marot inclut également un sixain AABAAB. Deux épigrammes postérieures présentent cette même forme : *À Merlin de Saint Gelais*, publiée en 1538, et *À une portant bleu pour couleurs*, ajoutée à l'ensemble d'épigrammes en 1542.

²⁴ La première de ces traductions, *De Pauline*, a été écrite, selon Defaux (1993 : 1553), avant mars 1538, de sorte que la date de composition pourrait à peu près coïncider avec celle des sonnets. Du reste des épigrammes traduites sous la forme d'un sixain AABCCB, on sait seulement qu'elles ont été composées entre 1538 et 1544 ; elles ne seront publiées qu'en 1547. Ce sont les poèmes *De Macé Longis*, *D'un mauvais rendeur* et *D'un abbé*.

plus dans les strophes du *Chant des visions*. Les mêmes hypothèses que nous avons proposées en commentant cette dernière traduction pourraient s'appliquer au cas du sonnet : Marot a possiblement opté pour les trois rimes pour gagner en liberté dans la traduction, ou peut-être a-t-il l'intention de s'adapter au nombre de rimes le plus courant dans le sonnet italien.

L'idée que Marot transfère ses deux combinaisons de rimes préférées du sixain au sonnet, respectant ainsi les règles de versification française, nous paraît donc presque irréfutable. Il semble clair aussi que le poète a cherché dès le début à établir un type unique de sonnet français : pour le créer, il s'est d'abord inspiré du sixain AABAAB à deux reprises, à titre de tentative (en fait, Marot n'a jamais publié ses deux « essais »). Le résultat ne le convainc pas et il choisit alors d'utiliser la strophe AABCCB comme modèle dans les tercets de ses huit sonnets restants, publiés entre 1538 et 1542.

Le choix de ces deux formes du sixain n'a rien d'étonnant, étant donné que Marot les utilise presque exclusivement, si l'on exclut la forme AABBCB, déjà commentée. Il est vrai que le poète recourt à des formes alternatives du sixain, mais très rarement. Le type AABCBC n'apparaît que dans l'envoi de la ballade XI et son usage s'explique aisément : Marot ne fait que reprendre les rimes des derniers vers des strophes précédentes (onzains avec le schéma typique ABABBCCDEDE), comme cela se produit généralement dans la ballade. Une autre forme de sixain, avec des rimes ABBAAB, est employée dans le poème *Audit Coq*, que Marot intégrera dans ses épigrammes. La raison semble d'ailleurs claire : le poète a voulu, d'une façon expérimentale, forger un sixain aux rimes symétriques, à l'imitation des strophes canoniques plus longues. On retrouve un dernier cas de sixain alternatif de forme ABAABB, dans le *Psaume XLIII*. Cet agencement, avec les rimes plates concentrées à la fin, peut être dû à la structure de la strophe, qui présente un dernier vers plus court que les précédents : cinq vers octosyllabes sont suivis d'un hexasyllabe²⁵. Ainsi, une fois précisé le caractère exceptionnel de ces cas, le rapport entre la strophe française de six vers utilisée par Marot et les tercets de ses sonnets semble corroboré.

Afin de fournir un dernier élément de preuve qui certifie cette théorie, nous concluons en évoquant à nouveau Mellin de Saint-Gelais. Contrairement à ce qu'on a remarqué chez Marot, une nette évolution s'observe dans les rimes de ses sonnets : les poèmes que Zilli (1990) date à partir de 1547 présentent majoritairement (huit cas sur dix) des tercets de type marotique. Saint-Gelais semble emporté par le succès de la forme CCD EED. En revanche, aucun de ses sonnets composés avant cette date n'est de ce type. Dans un premier temps, le poète opte souvent pour des rimes importées d'Italie. Mais pas exclusivement. Bien qu'il connaisse les sonnets de Marot dès 1538, Saint-Gelais ne s'adapte pas immédiatement à cette forme, mais il imite le « Prince des poètes » dans sa tentative de trouver des tercets conformes à la versification française.

²⁵ Les Psaumes V et XIV constituent un cas similaire : ils sont composés de strophes de cinq vers de type ABBA et le dernier vers, tétrasyllabe, est plus court que les précédents.

Pour ce faire, il crée un sonnet qui se termine par un distique, précédé d'une rime croisée (CDC DEE)²⁶ ou d'une rime embrassée (CDD CEE)²⁷. Ce choix correspond parfaitement aux préférences de l'auteur en matière de sixains. Même s'il adopte occasionnellement les formes chères à Marot (AABAAB, AABCCB)²⁸, il opte plus souvent pour deux schémas se terminant par un distique : AABBC (le plus employé) et ABABCC²⁹. Il n'y a pas de sixains de ce poète avec des rimes ABBACC, mais on peut déduire ce qui conduit le poète à utiliser également la variante CDD CEE dans le sonnet : l'insertion d'une troisième rime embrassée (au lieu d'une rime croisée) entre les deux rimes embrassées des quatrains et le distique final semble un choix assez logique (opinion qui sera partagée par les poètes anglais). Cette variante sera d'ailleurs immédiatement abandonnée en France.

Les règles françaises que nous avons énumérées autorisent la création de deux types supplémentaires de tercets à trois rimes, qui d'ailleurs ne tardent pas à être proposés. Le premier est constitué par la forme CCD EDE, qui viendra partager avec le schéma conçu par Marot l'honneur de devenir le sonnet français par excellence. C'est Jacques Peletier du Mans qui l'introduit, dans ses *Œuvres poétiques* de 1547. Les strophes à six vers étant pratiquement absentes de ce livre³⁰, nous ne pouvons procéder à l'analyse comparative entre sixain et sonnet que nous avons appliquée à Marot et Saint-Gelais. Or, on sait que des poètes comme Pernette du Guillet ont déjà utilisé le schéma AABCBC³¹. Ce type de sixain est en outre celui qui apparaît le plus souvent dans les envois contemporains³².

Enfin, on pourrait ajouter un dernier type de sonnet français, qui a certainement eu peu de fortune. On le doit à Vasquin Philieul, qui traduit la première partie du *Canzoniere* de Pétrarque dans sa *Laure d'Avignon* (1548). Philieul ose ce que ni Marot, ni Saint-Gelais, ni Peletier n'ont osé avant lui : s'inspirer du sixain AABBC pour créer un sonnet de type CCD DEE. Nous avons compté neuf sonnets avec ces rimes dans son livre de 1548. C'est la quatrième forme la plus fréquente dans l'ouvrage, après les types conçus par Marot (CCD EED), Saint-Gelais (CDC DEE) et Peletier

²⁶ Trois sonnets de Saint-Gelais sont de ce type : « D'un seul malheur se peut lamenter celle », « Du triste cœur voudrais la flamme estaindre » et « Cy gist le corps de la plus heureuse ame ».

²⁷ C'est le cas de « Rien ne se fait des grans en ces bas lieux », « Vous que second la noble France honore » et « Ne craignez point, plume bien fortunée ».

²⁸ Deux sixains présentent les rimes AABAAB (« Venus, la déesse puissante », « Heur ou malheur ne puis faillir d'avoir »), un seul sixain ayant les rimes AABCCB (*À un importun*).

²⁹ Voir l'épithaphe *De Marie Compagne* et des chansons comme « O combien est heureuse », « Si j'aime ou non, je n'en dis rien », « Quand viendra la clarté ».

³⁰ Il n'y a qu'un poème composé de sixains AABCCB, *À un sien amy, contre un medisant*.

³¹ Ses *Rymes* de 1545 contiennent deux poèmes avec des strophes de ce type : « Heureuse est la peine » et « Je suis la Journée ». Par ailleurs, le sixain préféré de Saint-Gelais (ABABCC) se retrouve dans d'autres poèmes de ce livre : « La fortune envieuse » et « Dames, s'il est permis ».

³² Voir, par exemple, les *Chants royaux sur la Conception...* et les *Palinods présentés au puy de Rouen*.

(CCD EDE). Mais, comme pour l'autre schéma créé par Saint-Gelais (CDD CEE), ce modèle ne fera guère d'adeptes.

Du reste, la rapidité avec laquelle la forme imaginée par Marot l'emporte sur ses concurrentes est bien connue. Sa prévalence est déjà claire dans *Les Erreurs amoureuses* (1549) de Pontus de Tyard et dans la deuxième édition de *L'Olive* de Du Bellay (1550). À partir des *Amours* de Ronsard et de Baïf, publiés en 1552, il n'y a aucun doute possible pour les poètes de la Pléiade et leurs disciples sur l'identité du sonnet régulier français, au-delà de quelques tentatives de rébellion isolées, comme celle menée par Peletier avec son *Amour des amours* (1555), dépourvu de sonnets marotiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAÏF, Jean-Antoine de (2002-2006) : *Ceuvres complètes*. Édition établie par Jean Vignes. Paris, Honoré Champion.
- BEMBO, Pietro (1966) : *Prose e rime*. Édition établie par Carlo Dionisotti. Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- BOUCHET, Jean (2006) : *Ceuvres complètes*. Édition établie par Adrian Armstrong. Paris, Classiques Garnier.
- CERRETA, Florindo V. (1959) : « The Italian Origin of the *Sonnet Régulier* ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 21 : 2, 301-310.
- CHASTELLAIN, Georges (1863-1865) : *Ceuvres*. Édition établie par Kervyn de Lettenhove. Bruxelles, F. Heussner, 8 vols.
- CLÉMENT, Michèle (2001) : « Poésie et traduction : la naissance du sonnet français (1538-1548) », in M. Viallon (dir.), *La Traduction de la Renaissance à l'âge classique*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 91-102.
- CRÉTIN, Guillaume (1932) : *Ceuvres poétiques*. Édition établie par Kathleen Chesney. Paris, Firmin-Didot.
- DESCHAMPS, Eustache (1878-1903) : *Ceuvres complètes*. Édition établie par Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud. Paris, Société des anciens textes français, 11 vols.
- DU BELLAY, Joachim (1974) : *L'Olive*. Édition établie par Ernesta Caldarini. Genève, Droz.
- FRANÇON, Marcel (1972) : « L'introduction du sonnet en France ». *Romance Philology*, 26 : 1, 62-67.
- GENDRE, André (1996) : *Évolution du sonnet français*. Paris, PUF.
- GIRAUD, Yves (1968) : « Correspondance ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 68^e année, 875-876.
- GOYET, Francis (1988) : « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la Grande Rhétorique », in Y. Bellenger (dir.), *Le Sonnet à la Renaissance*. Paris, Aux Amateurs de Livres, 31-41.
- GOYET, Francis [éd.] (1990) : *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*. Paris, Librairie Générale Française.

- GREUTE, Georges & Michel SIMONIN (2001) : *Dictionnaire des lettres françaises : Le XVI^e siècle*. Paris, Le Livre de Poche.
- GUILLET, Pernelle du (2006) : *Rymes*. Édition établie par Christian Barataud et Danielle Trudeau. Paris, Honoré Champion.
- HERVÉ, Nathalie (2012) : « D'une bagatelle vulgaire à l'autre : les enjeux de la traduction du *Chant des visions* de Pétrarque par son *disciple estimé*, Clément Marot ». *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 75, 159-171.
- HUDSON, Robert J. (2009) : « Clément Marot and the Invention of the French Sonnet: Innovating the Lyrical Imperative in Renaissance France ». *Anthropoetics*, 14 : 2. URL : <https://anthropoetics.ucla.edu/ap1402/1402hudson>
- JASINSKI, Max (1903) : *Histoire du sonnet en France*. Douai, H. Brugère, A. Dalsheimer et Cie.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean (1882-1891) : *Œuvres*. Édition établie par Jean Stecher. Louvain, Lefever, 4 vols.
- MAROT, Clément (1993) : *Œuvres poétiques*. Édition établie par Gérard Defaux. Paris, Classiques Garnier, 2 vols.
- MAROT, Jean (1723) : *Les Œuvres*. Paris, Antoine Urbain Coustelier.
- MARTINON, Philippe (1912) : *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*. Paris, Honoré Champion.
- MAYER, C. A. (1967) : « Le premier sonnet français : Marot, Mellin de Saint-Gelais et Jean Bouchet ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 67^e année, 3, 481-493.
- MCCLELLAND, John (1973) : « Sonnet ou quatorzain? Marot et le choix d'une forme poétique ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 73^e année, 4, 591-607.
- MESCHINOT, Jean (1890) : *Les Lunettes des Princes*. Édition établie par Olivier de Gourcuff. Paris, Librairie des Bibliophiles.
- MOLINET, Jean (1531) : *Les Faictz et dictz*. Paris, Jehan Longis.
- MONFERRAN, Jean-Charles (1997) : « Le sonnet français, machine à penser ou poème stationnaire ? Étude de l'agencement rimique du sizain autour de 1550 ». *L'Information Grammaticale*, 75, 29-32.
- NAVARRÉ, Marguerite de (1896) : *Les dernières poésies*. Édition établie par Abel Lefranc. Paris, Armand Colin.
- ORLÉANS, Charles d' (1996) : *Ballades et rondeaux*. Édition établie par Jean-Claude Mühlenthaler. Paris, Le Livre de Poche.
- PELETIER DU MANS, Jacques (1547) : *Œuvres poétiques*. Paris, Michel de Vascosan.
- PELETIER DU MANS, Jacques (1997) : *L'Amour des Amours*. Édition établie par Jean-Charles Monferran. Paris, STFM.
- PÉRIERS, Bonaventure des (1544) : *Recueil des Œuvres*. Édition établie par Antoine du Moulin. Lyon, Jean de Tournes.
- PETRARCA, Francesco (2018) : *Canzoniere*. Édition établie par Paola Vecchi Galli. Milan, BUR Rizzoli.
- PHILIEUL, Vasquin (1548) : *Laure d'Avignon*. Paris, Jacques Gazeau.

- PICCOLOMINI, Alessandro (2015) : *I cento sonetti*. Édition établie par Franco Tomasi. Genève, Droz.
- REGNIER, Jean (1923) : *Les fortunes et adversitez*. Édition établie par Eugénie Droz. Paris, Honoré Champion.
- RIGOLOT, François (1984) : « Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84^e année, 1, 3-18.
- RONCARD, Pierre de (1993-1994) : *Œuvres complètes*. Édition établie par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin. Paris, Gallimard, 2 vols.
- SAINT-GELAIS, Mellin de (1990) : *Sonnets*. Édition établie par Luigia Zilli. Genève, Droz.
- SAINT-GELAIS, Mellin de (1993) : *Œuvres poétiques françaises*. Édition établie par Donald Stone. Paris, STFM, 2 vols.
- TYARD, Pontus de (2004) : *Œuvres poétiques*. Édition établie par Eva Kushner, Sylviane Bokdam, Gisèle Mathieu-Castellani, Janet Ritch et François Rouget. Paris, Honoré Champion.
- VIANEY, Joseph (1909) : *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*. Montpellier, Coulet.
- VIDOUE, Pierre (éd.) (1897) : *Palinods présentés au Puy de Rouen (1525)*. Rouen, Léon Gy.
- VILLEY, Pierre (1920) : « Marot et le premier sonnet français ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 20^e année, 538-547.
- VILLON, François (2010) : *Œuvres complètes*. Édition établie par Claude Pinganaud. Paris, Arléa.